



## ИСТОРИЯ ОБРАЗА ДОН-ЖУАНА

Анализ «Каменного гостя» Белинский начинает словами: «Теперь мы приблизились к перлу созданий Пушкина и к богатейшему, роскошнейшему алмазу в его поэтическом венке... Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того «Каменный гость» не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина».

В «Каменном госте», написанном в болдинскую осень 1830 года, Пушкину не впервые пришлось иметь дело с культурой чужой страны, с темами, разработанными до него в мировой литературе. За пять лет до «Каменного гостя» Пушкин написал «Сцену из «Фауста»; в Болдине он создал и «Скупого рыцаря».

Среди поэтов и драматургов, с которыми Пушкин соревновался в разработке темы «Дон-Жуана», не было гениев, равных Гете или Шекспиру, с которыми он встретился, работая над проблемами Фауста и Скупого. Но в «Каменном госте» мы имеем более непосредственное соревнование Пушкина со своими предшественниками, чем с Гете и Шекспиром при создании «Сцены из «Фауста» и «Скупого рыцаря».

В «Сцене из «Фауста» Пушкин не противопоставлял свою концепцию Фауста концепции Гете. Он лишь провел Фауста через такое испытание, которое немислимо было в годы, когда Гете работал над первой частью «Фауста», и которое не было характерно для той эпохи, когда у Гете в основном сложился образ Фауста. Пуш-

кин обогатил этот образ опытом своей эпохи и тем углубил его.

В «Скупом рыцаре» общее у Пушкина с Шекспиром, да и с другими авторами, писавшими о скупом, было лишь в самой доминирующей страсти — скупости. Но произведение Пушкина отличалось от «Венецианского купца» Шекспира и тому подобных произведений других авторов мотивировкой этой страсти, причинами, приведшими к господству этой страсти. Герой Пушкина — человек иной среды, иных традиций, иного окружения, а поэтому и весь конфликт Барона носит иной характер, чем конфликты скупых у других авторов. «Скупой рыцарь» — трагедия, тогда как другие произведения, посвященные проблеме скупости, не были трагедиями, хотя и содержали значительные элементы трагедийности.

В отличие от указанных произведений Пушкин в «Каменном госте» вместе с традиционным образом Дон-Жуана унаследовал для своей трагедии традиционную обстановку (Испания), традиционные образы донны Анны и Командора и традиционный финал — гибель от рукопожатия статуи.

Целый ряд произведений о Дон-Жуане, в особенности произведения, созданные в эпоху Пушкина и после него, сохранили от Испании только названия персонажей или места действий, между тем как Пушкин воссоздал «волшебную страну, где ночь лимоном и лавром пахнет» (Белинский). Сохранив своеобразие страны Дон-Жуана, сохранив традиционные образы и традиционный финал, Пушкин дал свое разрешение конфликту.

Что же представляли допушкинские образы Дон-Жуана и что Пушкин внес в этот образ?

Я ограничусь здесь рассмотрением лишь основных произведений, посвященных Дон-Жуану, причем таких, которые сами по себе представляли более или менее значительное новое слово в трактовке образа Дон-Жуана.

Испанская литература обогатила мировую литературу двумя образами, которые варьировались гениями последующих веков: образами Дон-Кихота и Дон-Жуана.

В них были художественно закреплены многие эле-

менты действительности феодальной эпохи, но классические концепции этих образов были направлены на преодоление феодального строя. Созданные на грани новой эпохи, они были порождением гуманизма и служили его утверждению.

По своим доминирующим страстям Дон-Кихот и Дон-Жуан предельно контрастны:

Дон-Кихот знаменует собой отречение от личных радостей, от эгоизма. Его пафос — в служении правде, в защите слабых и униженных, в безграничной жертвенности во имя ближнего. Он — торжество альтруистического начала.

Дон-Жуан знает только личные радости; он органически слеп и глух к страданиям и болям другого. Смысл его жизни — в наслаждении. Он — утверждение эгоистического начала.

Дон-Кихот — отказ от земного. Дон-Жуан — торжество гедонизма, прославление чувственно-земных радостей.

Действия Дон-Кихота приводят всегда к результатам, обратным и противоположным его стремлениям и намерениям. Усилия и жертвы Дон-Кихота неизменно отягчают положение и ухудшают судьбу тех, ради которых они были принесены. Удары Дон-Кихота повисают в воздухе, стрелы, посылаемые им в лагерь врагов, неизменно попадают в него самого и в его подзащитных. Он отважен, но его отвага никого не пугает. Он неустрашим, но его неустрашимость всех смешит. Он воюет против всех, никто не воюет против него. Все видят его бессилие.

Действия Дон-Жуана всегда приводят к торжеству тех целей, которые он пред собою ставит. Его выстрел всегда попадает в цель. Его удар неизменно поражает врага. Его отвага соединена с силой и меткостью удара. Его неустрашимость неотделима от его непобедимости. Он не знает поражений и неудач. Он никого не судит, он со всеми расправляется. Все признают его силу и отвагу.

Формы и методы действия и поведения Дон-Кихота — от феодального прошлого. Но эти средневековые формы приняла у него не защита реакционной старины, а борьба с отрицательными явлениями нового мира.

Сама его антибуржуазность проникнута тем гуманизмом, который взрывает феодальный мир. В нем торжество антифеодального начала, разрушение тех фео-

дальных устоев, которые породили данную форму неприятия Дон-Кихотом мира зла и насилия. В этом — его великий гуманизм, который фигуру испанского идадьго превратил в мировой образ, полный глубокой значимости для последующих веков.

Поведение Дон-Жуана тоже целиком определено феодально-рыцарским бытом, его турнирами и дуэлями, его культом любви и его представлениями о чести. Но оно связано также с феодальным произволом; для Дон-Жуана характерно средневековое равнодушие к судьбе личности. Дон-Жуан целиком в феодальных нормах. Но в самом проявлении и осуществлении этих норм он антифеодален. Он выражает протест против феодального отрицания личности, против католическо-церковных представлений о греховности земной жизни, о справедливости и блаженстве потусторонней жизни. Он — утверждение земного, человечески-чувственного, как единственного и высшего содержания жизни. В этом смысле он — утверждение гуманизма.

В этом глубокое родство и историческое единство обоих образов: Дон-Кихота и Дон-Жуана. Они оба выросли из феодального прошлого. В прошлом оформлялся рыцарь, уверовавший в рыцарские нормы, в их непреходящее значение и моральную силу. В прошлом, с другой стороны, корни аристократа-эпикурейца. Бытовое формирование этих образов — в устоях прошлого. Их устремленность к гуманистическому будущему (их художественное рождение) — факт борьбы против прошлого, знамение и фактор торжества нового. Их художественное воплощение поэтому связано с торжеством культуры Возрождения, с торжеством гуманизма.

Отсюда двойственность Дон-Жуана: его феодально-церковное, средневековое рыцарское происхождение и антифеодальная, антицерковная, антирыцарская направленность пронизывают всю литературу о Дон-Жуане и раньше всего те произведения о Дон-Жуане, которые были созданы до падения «старого порядка» на Западе.

Средневековая литература пела гимны культу «неземной» платонической любви. Она создала легенду о рыцаре, полном почти религиозного почитания своей дамы, готовом за ее честь отдать свою жизнь, способном ради ее прославления пойти на величайшие жертвы. Любовь такого рыцаря к своей даме лишена греховных помыслов

и желаний. Средневековая литература творила и другую, родственную первой, легенду о вечной любви до гроба, о влюбленных, которых никакие препятствия не могут побудить отказаться друг от друга.

Поэзия эта была порождена всей сущностью церковно-рыцарской идеологии.

Но таким же бытовым явлением, как культ дамы, как турниры и дуэли в честь избранной, были любовные интриги рыцаря. Отдавая дань культу, рыцарь выполнял, так сказать, ритуал служения небесной любви — затем, чтобы потом предаваться любви земной в ее средневековых, феодально-крепостнических формах.

Рыцарь пользовался беззащитностью женщины из народа, своей безнаказанностью по отношению к ней, чтобы ее обмануть, чтобы ею овладеть. Он пользовался своим превосходством над крестьянином, чтобы обольстить, крестьянскую девушку, соблазнить ее в тех случаях, когда он не мог ее взять своей властью или насилием.

Не менее разнообразны любовные похождения рыцаря с дамами своего феодального круга или с горожанками. О земной, весьма далекой от рыцарской галантности и жертвенности, любви средневековых хозяев жизни весьма красочно повествуют новеллы Возрождения.

В бытовой реальной практике средневекового дворянина, придворного коренится немало историй о Дон-Жуане.

Это живой, развратный, изворотливый придворный, который всякими правдами и неправдами соблазнил и обманул немало женщин всех рангов. Он грешник, обманщик, бесчестный соблазнитель невинных девушек, а потому богопротивный человек, которого в конце концов постигает божья кара за все его преступления. Рассказ о его гибели должен вызвать нравственное удовлетворение у читателя и служить назиданием другим грешникам.

Как и ряд других историй, которые стали первоисточниками больших художественных произведений огромной значимости, история о богопротивном обманщике, губителе женских сердец, — легенда, прикрепленная к определенному лицу, которое жило в середине XIV века и было придворным одного испанского короля.

Надо думать, что прикрепление ряда легенд к определенным лицам, как то имело место с легендой о Шейлоке,

о Фаусте, в данном случае о Дон-Жуане, имело целью подчеркнуть, что перед нами не выдумка, а быль. Это придавало данной истории более поучительный характер. Не выдуманно, а факт. Стало быть, тот, кто пойдет по стопам жившего там-то и тогда-то чернокнижника доктора Фауста, кто будет поступать подобно такому-то бесчестному придворному такого-то испанского короля XIV века, претерпит ту же участь и будет подвергнут тем же наказаниям, что Фауст или Дон-Жуан. Фактичность должна была увеличить житейскую значимость.

Первоначально существовала легенда о распущенном придворном XIV века, которого монахи заманили в монастырь и там убили, а потом объявили народу, что Дон-Жуана черти утащили. В дальнейшей обработке темы «Дон-Жуана» история с монахами, расправившимися с соблазнителем, была отброшена. Дон-Жуан погибает от руки человека, убитого им же, причем мотивировка убийства заимствуется из другой легенды — о Каменном госте.

Первоначально Дон-Жуан только развратный рыцарь. Он с богом не воюет, не богохульствует. Но, поскольку он фактически занимается богопротивными делами, он третируется, как грешник, заслуживающий сурового наказания. Затем его богопротивное поведение начинает расцениваться как сознательный акт его богоборчества. И тогда трактовка мотива о богопротивном грешнике усложняется мотивом Каменного гостя.

Одним из первых вариантов легенды о Каменном госте был рассказ о юноше, который непочтительно обращался с черепом и дерзко приглашал к себе на ужин покойника, черепом которого играл. Покойник, оказавшийся дедом хулиателя, явился на зов и в наказание за святотатство своего внука и его неверие в бессмертие души увлек его с собой в потусторонний мир.

Мотив о Каменном госте с совершенно иной трактовкой имеется в пьесе Лопе де Вега «Вот что создает положение», написанной примерно в те же годы, что и первое классическое произведение о Дон-Жуане — «Севильский проказник, или Каменный гость» Тирсо де Молина. В драме Лопе де Вега юноша вступает в единоборство со статуей короля, который своими войнами разорил его деда. Из гробницы выходит король, который вступает в

спор с дерзким юношей. В конце спора покойник сжимает руку юноши, и тот падает в обморок.

Надо думать, что первоначально соединение этих двух мотивов о наказанном богом развратнике и грешнике, который надругался над покойником, и служило для большего подчеркивания, что грех влечет за собой грех: грех распутства, который сам по себе противен богу, влечет за собой грех святотатства — дерзкие речи, неверие в рай и ад. Таким образом углублялась назидательность изображения грешного развратника, получающего свою кару и за распутство и за богохульство.

Все эти элементы послужили Тирсо де Молина для создания первого классического литературного произведения, посвященного Дон-Жуану, драмы «Севильский проказник, или Каменный гость».

Тирсо де Молина создает сюжетную схему, которая с известными вариациями легла в основу целого ряда последующих наиболее значительных разработок сюжета о Дон-Жуане. Он создает ряд основных образов, которые, подвергаясь тем или иным изменениям, становятся традиционными для данной темы.

Таковы образы: Дон-Хуана Тенорьо и его слуги Кателинона, Командора и донны Анны, группы женщин — жертв Дон-Хуана, причем эти женщины принадлежат к самым различным общественным слоям. У Тирсо де Молина — это Тисбеа — рыбацка, Аминта — крестьянка, сама донна Анна — дочь аристократа, Исабела — дукесса.

В сюжетном плане перед нами основная линия, столь многократно использованная впоследствии для завязки и развязки драмы: Командор выступает в защиту чести своей дочери, но погибает от меча Дон-Хуана, а впоследствии мертвый мстит обидчику.

Но если в выборе образов и ведущего драматического действия Тирсо де Молина в основном предупредил большинство последующих авторов, то в обрисовке характеров, в аргументации поведения своих персонажей и раньше всего в обрисовке самого Дон-Хуана Тирсо де Молина чрезвычайно отличается от своих продолжателей.

Во-первых, Дон-Хуан Тенорьо еще не столько победитель сердец, сколько ловкий обманщик.

К дукассе Исабеле он пробирается под видом ее возлюбленного — дука Октавьо. Она узнает про этот обман, зовет на помощь. Дон-Хуан пытается ее запугать, сыграть на ее боязни скандала:

Себя ты  
Губишь. Тс-с-с... мне руку дай.

Но Исабела гонит его:

Прочь, мужик, прочь, негодяй!  
О король, народ, солдаты!<sup>1</sup>

Таким же образом Дон-Хуан под чужим именем, под видом маркиза де ля Мота пробирается к донне Анне. Но она разгадывает обман до того, как он овладевает ею. Спасаясь от нее, он убивает ее старика отца, командора дона Гонсало.

Крестьянке и рыбачке он обещает на них жениться, и они уступают ему лишь после клятв, когда они обе уверены, что «не минет нарушителя божья кара».

Лишь у одной рыбачки Тисбеи Дон-Хуан вызывает чувство любви. Но и это мотивируется тем, что сама рыбачка дана в идилических тонах эллинизированной простоты, и тем, что ее любовь к Дон-Хуану подготавливается необычностью их встречи.

Он попадает к ней после кораблекрушения и на ее коленях приходит в себя, — мотив, который, кстати сказать, будет впоследствии повторен Байроном в его «Дон-Жуане».

Победа Дон-Хуана над своими соперниками опять-таки результат не его смелости, рыцарства и отваги, а его хитрости и бесчестия. Шпагой он побеждает лишь старика дона Гонсало. Молодых соперников он не побеждает в бою, а оставляет их в дураках своей изворотливостью. В этом смысле он действует одинаковыми приемами как по отношению к дуку и маркизу, так и по отношению к крестьянину Патрисью. Да и к Командору он является не столько вследствие своей неустрашимости, сколько из страха, что тот его опозорит.

Слуга убеждает Дон-Хуана не ходить на «ужин с мертвыми».

---

<sup>1</sup> Цитаты из произведения Тирсо де Молина даны в переводе В. Пяста.



Дон - Хуан

Знаешь ты, что дал я слово

. . . . . Он может

Перед всеми «подлеца» мне  
Кинуть.

Явившись на зов дона Гонсало, Дон-Хуан вначале афиширует свое мужество:

В этом теле  
Сердце крепко, без страха!

Но его поведение отнюдь не оправдывает его слов.  
За сценой поют:

Всякий, богом присужденный  
К тяжелой каре, пусть узнает:  
Есть предел для всех отсрочек  
И по всем долгам уплата!

Дон - Хуан  
(в сторону)

Жмет мне сердце холод ледяный.

Он затем пытается смягчить гнев дона Гонсало признанием:

Дочь твоя осталась чистой,  
Мой обман открыла раньше.

Дон-Хуан надеется таким образом вымолить прощение.

Но гибель надвигается, и он в последнюю минуту отказывается от своего неверия и молит дона Гонсало:

Ты позвать бы,  
Дабы мог я причаститься,  
Приказал духовника мне.

Покаяние Дон-Хуана подготовлено тем, что он и раньше пред лицом неблагоприятно складывающихся обстоятельств готов был покаяться перед отцом и королем, жениться на донне Исабеле и тем искупить свои проказы. Все это придает образу Дон-Хуана скорее характер озорника, чем протестанта, бунтаря.

Самое заглавие также подчеркивает, что этот озорник — нарушитель норм, а не протестант против застывших форм жизни.

Такой вывод должен следовать из счастливого для всех конца: мало того, что озорник наказан, все его жертвы торжествуют. Маркиз женится на донне Анне, чья честь восстановлена рассказом слуги Дон-Хуана. Дук Октавио женится на Исабеле, Патрисьо на своей невесте.

Все же драма Тирсо де Молина не столько была направлена на изобличение нарушителя норм, сколько возвещала надвигающийся протест против этих норм. Это была не охранительная драма. В ней мы находим уже предвосхищение бунта. Особые условия власти церкви и короля, слабость третьего сословия в Испании начала XVII века заставляла автора приглушить мотивы протеста, затушевывать новое.

Не следует в оценке социально-исторического смысла драмы игнорировать такие реплики крестьянина Патрисьо, как —

Чудится дурной мне знак:  
Дворянин сюда прибудет,  
Удовольствие убудет.

Эта неприязнь Патрисьо к дворянину служит как бы утвердительным ответом на изумленный, наивно-простодушный вопрос Аминты:

Кавалерством ли в Испанию  
Называется бесстыдство?

Для крестьянина Патрисьо Дон-Хуан не исключение. Он не нарушитель нормы, а воплощение дворянской нормы. Всякий «дворянчик» несет несчастье бедному люду.

При всей преданности своему господину Каталинон тоже далек от того, чтобы одобрить поведение Дон-Хуана:

— Хоть ругай, —  
Твой не будет попугай... —

говорит он Дон-Хуану, попрекая его за обман Тисбеи.

Однако для осмысления этой драмы важнее реплик людей из народа то отношение к жизни, к действительности, к религии, которым Дон-Хуан отличается от окружающего его общества.

Никто не подчеркивает безнравственности, неэтичности Дон-Хуана. Никто ему не говорит о том, что его не-

честность и плутовские проделки недостойны рыцаря. Все говорят ему лишь, что его поведение грозит ему божьим наказанием.

Знай, до смерти  
Короток к лучшей жизни  
Путь, — там и ад за смертью.

Издеваясь над ними, над их страхами и запугиваниями, Дон-Хуан беспечно отвечает:

После смерти!  
Долгий же мне срок даете  
Дальняя туда дорога.

Беспечности своей Дон-Хуан не страшится. Стыдиться ему не перед кем. Боль и стыд обмана чувствует только молодой крестьянин Патрисьо:

Мне ж, поверьте,  
Жизнь в обмане горше смерти:  
Поскорей бы той дожидаться.

Все эти чувства и переживания Патрисьо чужды Дон-Хуану, как они чужды и его обществу. Расставшись с Патрисьо, Дон-Хуан с привычным для него цинизмом говорят:

Честь его задел — и буду  
Победитель. Мне не страшно,  
Что крестьяне постоянно  
С честью носятся повсюду.  
Нынче — иначе, чем в древний  
Век, и нечего дивиться,  
Что, покинувши столицы,  
Честь нашла приют в деревне.

Суда людей Дон-Хуан не боится. Где нет чести и честности, нет и справедливости. Стало быть, с мнением людей нечего считаться и нечего страшиться наказания за несправедливые поступки. Поскольку в жизни нет ни чести, ни справедливости, остается лишь наслаждаться жизнью и предаваться своим прихотям. В жизни реальные, а потому ценны лишь собственные ощущения.

Этот эгоцентрический сенсуализм связан у Дон-Хуана с его рационалистическим неверием в потустороннюю силу.

После первой встречи с Командором он, успокаивая себя, говорит:

Знаю, все воображение,  
Знаю, страхом внушено  
Все мне; страх пред мертвецами —  
Страх, достойный мужиков.  
Мне, кому тела живые,  
Одаренные душой,  
Силой и умом, не страшны, —  
Мне бояться мертвецов...

Отсюда и сомнение Дон-Хуана, его неверие в ад и в кары, которые будто бы его ждут после смерти, его издевка над мертвым Командором. Надпись на гробнице Командора гласит:

Здесь рыцарь строгий  
Кары за поступок низкий  
Ждет предателю от бога.

Дон-Хуан находит, что это — «препотешная записка». Он потому и потешается над статуей, тащит ее за бороду и приглашает ее к себе на ужин. Он саркастически издевается над стариком, который столь терпеливо ждет часа мести Дон-Хуану.

До смерти еще далеко, ибо земную жизнь и ее радости Дон-Хуан жадно и настойчиво будет отстаивать:

Пусть Дук мечтает,  
Что возьмет меня измором,  
Я за жизнь хватаюсь жадно.

Жадность к жизни, радость каждой данной минуты жизни является для Дон-Хуана высшим аргументом. Скорбящей Аминте он со спокойным торжеством отвечает:

Этот час — он мой.

Дон-Хуан отрицает честь и справедливость феодально-королевской власти. Он отвергает католическо-церковную аскезу, пренебрежение к земному и прославление потусторонней жизни. Он утверждает начала сенсуализма и рационализма. Он реабилитирует земную жизнь. В земных радостях он видит высшую ценность жизни. Во всем этом был положительный смысл и прогрессивный характер драмы Тирсо де Молина. Проказы Дон-Хуана были провозглашением приближающегося бунта и про-

теста нового буржуазного сознания против старого, феодального.

Однако испанская действительность времени Тирсо де Молина обусловила ограниченность отрицания Дон-Хуаном принятых норм, ограниченность его критики как и сдержанность людей из народа в их критике бесчеловечности и несправедливости хозяев жизни.

По остроте социальной критики драма Тирсо де Молина, конечно, еще многим уступает драме Мольера «Дон-Жуан, или Каменное пиршество», но все же неверно видеть в этой драме лишь морализующие тенденции, как это в свое время делал Н. А. Котляревский. Драматургу Тирсо де Молина он причислял к тем драмам о Дон-Жуане, которые имели чисто моральную, «назидательную тенденцию и должны были предостеречь людей от излишней пылкости их темперамента» Н. А. Котляревский считал, что «вся драма — довольно грубо написанная, сплошь назидательная картина»<sup>1</sup>.

Художественно-эстетическая недооценка испанского драматурга Котляревским соответствует уровню его понимания философско-исторической сущности этой драмы. По-видимому, то, что к концу драмы Дон-Хуан погибает (порок, стало быть, наказан, и добродетель торжествует), и заставило Нестора Котляревского прийти к его столь плоской оценке этой драмы.

Но, во-первых, многие другие произведения новейших авторов, писавших о Дон-Жуане, также заканчивались его гибелью. Стало быть, концовка сама по себе не может служить признаком голой «назидательности». Во-вторых, нельзя забывать, что в начале XVII века не только в архикатолической Испании, но и в странах, несравненно более свободомыслящих, едва ли был мыслим иной финал драмы. Но, что всего важнее, нельзя из-за этого финала просмотреть те стержневые мотивы пьесы, в которых выразился ее прогрессивный смысл: утверждение начал сенсуализма и рационализма, демонстрация сомнений в потусторонней силе. Вспомним, что борьба за материализм и рационализм прошла этап подчас сдержанного скептицизма. Этот скептицизм имел огромное революционизирующее значение даже в тех случаях,

---

<sup>1</sup> Н. А. Котляревский, Вступительная статья к «Каменному гостю», Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, 1909, т. III, стр. 139.

когда сомневающийся включал самые свои сомнения в систему утверждения бытия божия, как это имело место у Декарта.

Дон-Хуан Тирсо де Молина был провозвестником борьбы за права земного человека. Он отвергал церковный нигилизм по отношению к земной жизни и реабилитировал эту жизнь. Всеми этими своими сторонами и качествами драма Тирсо де Молина включалась в борьбу за новое сенсуалистическое и рационалистическое сознание, за права личности против феодально-католических устоев.

В этом было большое положительное значение этой драмы. Здесь предпосылки того, что драма Тирсо де Молина стала значительным литературным и театральным явлением, что драматургу удалось объединить в ней целый ряд мотивов и конфликтов, которые бытовали в предшествовавшей ему литературе и частично в драматургии его великих современников.

## 2

То, что у Тирсо де Молина, из-за особых социально-исторических условий Испании, было лишь намечено, нашло свое продолжение и развитие у великого драматурга третьего сословия — Мольера.

В соответствии с большей зрелостью новых социальных отношений во Франции, с большей развернутостью борьбы за новое — буржуазное — сознание, с большей заостренностью критики старого порядка Мольер изменяет и углубляет тему Дон-Жуана. Дон-Жуан не столько разрушитель общепринятых норм, сколько воплощение отрицательных сторон этих норм. Сама порочность его поведения является лишь своеобразным проявлением порочности господствующих классов. Дон-Жуан — аномалия. Люди его круга, его класса недовольны его поведением, но они не сознают, что его поведение — закономерный результат существующих общественных норм. Это прекрасно сознают люди из народа, крестьяне, слуги, — все те, кто издавна является жертвами произвола и распушенности дворянства.

Шарлотту очень прельшают заверения Дон-Жуана в любви: «Верить вам — страсть как хочется». Но она

знает, что дворянина надо остерегаться: «Мне всегда внушали, что господам верить нельзя, что вы, знатные шеголи, большие подлипалы — только и норовите, как бы обмануть девушку».

Не один только Дон-Жуан Тенорио такой «жених на все руки», как его прозывает Сганарель, но все «знатные шеголи». Всем господам «верить нельзя», а не одному какому-то Дон-Жуану Тенорио. Сганарель полон глубочайшего возмущения и презрения к Дон-Жуану. Однако дело не только в его отрицательной характеристике. Пожалуй, Каталинон у Тирсо де Молина тоже не очень высокого мнения о своем хозяине. Новым у Мольера является то чувство собственного достоинства, которое просыпается в Сганареле. Моральное возмущение поведением Дон-Жуана углубляется сознанием своего глубокого унижения: приходится служить такому лживому человеку и не смеешь сказать ему правды: «Страшная вещь: хочешь не хочешь, смотри ему в глаза, хоть дрожи, да усердствуй, всякое чувство затаиваешь в себе и подчас даже восхищаешься тем, от чего с души воротит...»

В другой раз, видя, с каким цинизмом Дон-Жуан реагирует на отношение к нему Эльвиры, Сганарель, оставаясь один, с горечью и обидой восклицает: «О, какому гнусному господину обязан я служить!»

Сганарель отрицательно относится к поведению Дон-Жуана не потому только, что он опасается, как бы ему не пришлось расплачиваться за грехи своего господина. Он морально протестует. В его сознании своего унижения — бунт не против одного его хозяина, а осуждение всей системы. С полным основанием В. М. Фриче ставил однажды вопрос: «Не голос ли Фигаро, этого Сганареля XVIII века, слышится в отдельных репликах слуги Дон-Жуана?»

Да, Сганарель — предтеча Фигаро. Он изворотлив и подчас лжив, как Фигаро. Но эти пороки так же навязаны ему произволом Тенорио, как изворотливость Фигаро привита ему произволом графа Альмавивы.

В оценке, даваемой Сганарелем Дон-Жуану, сказывается пробуждающееся сознание третьего сословия, протест плебейских элементов этого сословия против произвола и аморальности «первого» сословия. Дон-Жуан не

урод в семье, а наиболее уродливый отпрыск уродливой семьи — таков смысл всех реплик Сганареля.

Поскольку разработка мотивов Дон-Жуана служит раньше всего изобличению старого порядка, образ Дон-Жуана дан в заостренно-сниженных тонах. Сганарель говорит о нем конюшему Эльвиры — Гусману: «Это пройдоха»

Сущность Дон-Жуана Мольера не в том, что он целиком во власти своих порывов и страстей. В применении к такому Дон-Жуану слова Пушкина, что «у Мольера типы такой страсти, такого-то порока», означали бы, что любовные истории Дон-Жуана являются лишь наиболее частой формой проявления его общей порочности и аморальности

У ряда авторов Дон-Жуан — человек, обманывающий самого себя. Заверяя каждую встретившуюся ему женщину в своей любви, он сам верит в искренность своих слов. Ему в данную минуту действительно кажется, что он любит очередную женщину, как никогда до того никого не любил.

У Мольера Дон-Жуан всегда откровенно лжив. Он сознательно и намеренно изворачивается.

Но его моральное снижение у Мольера идет не только по этой линии. Он лишен той храбрости и отваги, которые так часто приписывались Дон-Жуану. Мы его ни разу не видим наносящим ловкие и дерзкие удары. Однажды «кладя руку на рукоятку шпаги», он горделиво заявил: «Да, я Дон-Жуан, и хотя вас много, это не заставит меня утаить мое имя». Но то лишь горделивая поза. Он называет себя потому, что он уже узнан доном Алонзо, братом Эльвиры. До этого он совсем не намерен проявлять такой отваги и выступать один против многих. Когда он узнает от своих слуг, что брат Эльвиры его преследует, он готов перерядиться в платье своего слуги и в этом платье бежать, ибо, — говорит он Сганарелю, — «при неравных силах одно спасение — военная хитрость: нужно ловко увернуться от погони».

Все это изобличает привычные для Дон-Жуана изворотливость и эгоизм.

Мольер заставляет в одном случае Дон-Жуана браться на защиту человека, на которого трое напали. Но этот эпизод понадобился Мольеру лишь для того, чтобы затем показать благородство врагов Дон-Жуана.



Дон-Жуан также не проявляет особой смелости при встречах с Командором. Спасаясь от преследований Эльвиры и ее братьев, Дон-Жуан попадает в рощу, где находится гробница убитого им Командора. Дон-Жуан хочет осмотреть эту гробницу. Сганарель не одобряет этого намерения: «Невежливо идти смотреть на человека, которого вы убили».

Дон-Жуан настаивает на своем. Во время осмотра гробницы Сганарель бросает слова: «А смотрит на вас так, что, будь я один, испугался бы наверное. Сдается мне, что не очень-то приятно ему видеть нас».

Этими словами Сганарель выражает свою досаду на невежливый поступок Дон-Жуана. Он как бы вкладывает в уста статуи дерзость, которую он не смеет сказать Дон-Жуану от своего имени — прием, неоднократно используемый Сганарелем и заключающийся в том, что он как бы от третьего лица говорит Дон-Жуану свое мнение о его поведении.

Чтобы отклонить эту несколько завуалированную дерзость Сганареля, Дон-Жуан отшучивается: «Спроси его, не хочет ли он со мной поужинать?»

Сганарель уклоняется от этого поручения. Привыкший к беспрекословному повиновению своих слуг, Дон-Жуан приказывает. Сганарель передает приглашение. Статуя утвердительно кивает головой. Сганарель говорит об этом Дон-Жуану. Дон-Жуан не верит, он кричит: «Берегись. Я уличу тебя в трусости. Не желает ли высокопочтенный Командор отужинать со мной?.. (Статуя снова кивает головой.)»

Дон-Жуан спешит удрать: «Назад. Уйдем отсюда».

Сганарель торжествует над перепугавшимся и ретирующимся Дон-Жуаном.

Когда статуя потом приглашает Дон-Жуана к себе на ужин и спрашивает: «Хватит ли у тебя храбрости на это?» — Дон-Жуан отвечает: «Да. Я приду с одним Сганарелем». На другой день он и не подумает исполнить свое обещание.

В этом сказывается неверие Дон-Жуана, его безбожие, о чем речь будет ниже. Но Мольером это дано раньше всего для показа его недостаточной смелости, его лживости, отсутствия чувства чести.

Здесь надо отметить, что углубляя пороки Дон-Жуана, расширяя круг этих пороков, Мольер лишает

его обычных дворянско-рыцарских добродетелей: храбрости, отваги, гордости, чувства чести. У Тирсо де Молина Дон-Хуан на вопрос дон Гонсало:

Ты свою исполнишь волю,  
Как исполнил я свою? —

отвечает:

Я уже сказал, — исполню,  
Ибо я — Тенорьо, род  
Древний мой.

Дон-Жуан Мольера тоже Тенорио. Но он никогда не говорит о своем древнем роде и отнюдь не считает для себя обязательным сдерживать данное им слово. У других авторов Дон-Жуан не верен только слову, которое он дает женщинам. Это вытекает из всего характера его отношения к женщинам. В своих взаимоотношениях с мужчинами (конечно, с мужчинами из своей дворянской среды) он хранит верность слову. Это вытекает из его представлений о рыцарской чести и рыцарской гордости, которыми он дорожит.

Дон-Жуан Мольера ни при каких случаях не считает себя связанным словом. Вопросов чести для него не существует, и не потому, что он представляет исключение из своей среды, а потому, что он впитал в себя всю порочность своей среды. Осознание порочности общества позволяет ему с особым цинизмом отстаивать свою собственную порочность. Но в основном он пользуется в целях своего преуспеяния привычными для его класса средствами и приемами.

Дон-Жуан откровенно подл. Вслед ушедшему отцу он говорит: «Эх, убирались бы поскорее к вашим предкам, это самое лучшее, что вам остается сделать... Каждому свой черед, и нестерпимо видеть, когда отцы живут дольше, чем им полагается...»

Дон-Жуан решает поправить свои пошатнувшиеся дела тем, что надевает на себя личину святоши. Когда он начинает входить в свою роль, Сганарель в отчаянии вопит: «Что за черт, сударь, какую вы повадку взяли! Это гораздо хуже всего остального, и вы больше мне нравились таким, каким были прежде».

Следует вспомнить тот факт, что «Дон-Жуана» Мольер написал через несколько месяцев после первой редакции «Тартюфа». «Тартюф» в первой редакции был

впервые поставлен 29 ноября 1664 года, «Дон-Жуан» — 15 февраля 1665 года.

Превращение Дон-Жуана в Тартюфа подчеркивало их социальную близость. В этом сказалось единство идейных целеустремлений Мольера: оба образа служили изобличению старого порядка. Тартюф был для Мольера воплощением пороков второго сословия — духовенства. Дон-Жуан изобличал пороки первого сословия — дворянства. Оба вместе они символизировали старый порядок, указывали врага, против которого третье сословие должно выступить.

Недаром обе пьесы претерпели столько преследований. Недаром «Дон-Жуан» был скоро запрещен и больше не увидел сцены при жизни Мольера<sup>1</sup>.

Но Мольер сделал Дон-Жуана не только носителем пороков старого общества, но и представителем новых идей. Точнее говоря, не столько идей третьего сословия, сколько проповедников того отрицательного отношения ко всем принятым старым обществом нормам, которое должно было выработаться в результате осознания порочности старого режима.

Сознание этой порочности, убеждение, что господствующий класс лишен каких бы то ни было моральных устоев и святынь — вот что делает Дон-Жуана циником.

Он надевает на себя личину святоши и лицемера не потому, что он таков по своей природе. Он намеренно играет Тартюфа, с холодным цинизмом копирует его и пользуется намеренно его бездушием. Но по своей природе он отнюдь не Тартюф. Лишь привычка лгать и изворачиваться прекрасно подготовила его к исполнению роли Тартюфа. Но все это для него лишь хорошо

---

<sup>1</sup> Запрещенный в 1666 году, «Дон-Жуан» был поставлен снова в Париже лишь в 1841 году. До падения старого порядка комедия не шла из-за своей резкой антифеодалной направленности. Примечательно, что политическим врагам Мольера удалось создать легенду о ее художественной неполноценности. Эта легенда столь упрочилась, что еще в XVIII веке ее отстаивал Вольтер. Комедия «Дон-Жуан» была реабилитирована мадам де Сталь в ее книге «О Германии» (гл. 24. Комедия). Но и после революции «Дон-Жуана» Мольера долго не ставили из-за переоценки образа Дон-Жуана. На фоне трактовки этого образа в западной литературе первой половины XIX века комедия Мольера воспринималась как упрощенно тенденциозная.

усвоенная «новая повадка», как говорит Сганарель, а не его страсть, не его основной порок.

Наоборот, он решил прибегнуть к методам Тартюфа потому, что «теперь этого не стыдятся: лицемерие — модный порок, а все модные пороки сходят за добродетель. По нынешнему времени роль добродетельного человека — из всех ролей самая благодарная и ремесло лицемера — из всех ремесел самое выгодное... Словом, это — верное средство безнаказанно совершать все, что ни вздумается. Я объявляю себя блюстителем общественной нравственности, ни о ком не скажу доброго слова, а возведу в образец добродетели одного себя».

Лицемерная добродетель феодально-католической Франции принимает преимущественно христианско-церковную окраску. Дон-Жуан, отказываясь дать дону Карлосу обещанное удовлетворение, нарушает элементарные нормы дворянской чести. Но он при этом вздыхает и ссылается на самое небо: «Еще сегодня спрашивал я у неба указания по этому поводу и услышал голос, возвестивший мне, что с вашей сестрой я не обрету спасения и потому должен забыть о ней».

Порочность общества, его лицемерие и ханжеское прикрывание религией своих откровенно эгоистических, наиболее безнравственных и антиобщественных делишек — вот что привело Дон-Жуана к его безверию и к его рационалистическому практицизму.

Чрезвычайно важно отметить, что материализм и безбожие представителей третьего сословия были проникнуты этическим идеализмом. Их пафос в изобличении дворянско-церковного лицемерия и святотества был неотделим от прославления гражданской добродетели. Таким же образом рационализм, направленный против церковной метафизики, был насквозь альтруистичен. Рационалистический утилитаризм служил проповеди общественного блага, а не оправданию антиобщественного эгоизма.

В отличие от атеизма рационалистов, представителей третьего сословия, безбожие Дон-Жуана проникнуто откровенным эгоизмом, а его рационализм питается лишь соображениями личной выгоды. Он насквозь узко утилитарен и эгоистичен.

Поскольку безбожию и рационализму Дон-Жуана были присущи доходящие до бесстыдства цинизм и амо-

ральность, постольку самое его безбожие, самый его рационализм были изобличением безнравственности и распущенности того класса, костью от кости которого является Дон-Жуан.

Своей безнравственностью — тем, что он «пройдоха», от поступков которого воротит даже плутоватого Сганареля, Дон-Жуан олицетворял произвол и безнравственность первых двух сословий.

С другой стороны, своим неверием он служил не только изобличению лжи католической церкви, но и отрицанию всякой религии, утверждению материализма, рационализма и безбожия. В этом смысле образ Дон-Жуана входит в галерею провозвестников торжества нового буржуазного сознания над старым, феодальным. С антифеодальной, антикатолической направленностью «Дон-Жуана» Мольера связаны и некоторые другие особенности этого произведения: раньше всего то, что это — комедия, а не драма, а тем более не трагедия; затем то, что написано оно не в стихотворной форме, что в ней нарушены каноны классицизма. Все эти формальные элементы также были обусловлены задачами снижения образа, изобличительным характером замысла.

Проводя параллель между «Дон-Жуаном» Мольера и «Севильским проказником, или Каменным гостем» Тирсо де Молина, Б. Томашевский пишет: «В то время как у Тирсо Командор умирает в течение развития действия и в первой части пьесы фигурирует как живое лицо, в пьесе Мольера, в силу требований единства времени, он появляется только в качестве статуи: смерть его (он тоже убит Дон-Жуаном) предшествует на полгода действию пьесы. В этом близость сюжетного положения пьес Мольера и Пушкина. Сжав действие в силу того же принципа, Мольер ограничил основную нить историей покинутой Дон-Жуаном жены его Эльвиры и вмешательством ее братьев дона Карлоса и дона Алонсо, вступивших за поруганную честь семьи»<sup>1</sup>.

Дело здесь отнюдь не в требованиях классических форм. Мольер, как мы уже отметили, их всячески нарушает. Дело в другом: Мольер устраняет картину смелого поединка Дон-Жуана с Командором, как и показ любви

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, Драматические произведения, изд. АН СССР, 6. г., стр. 557—558.

Дон-Жуана к дочери Командора, опять-таки в целях снижения образа Дон-Жуана. Показ любовных похождения Дон-Жуана Мольер сводит к его браку с Эльвирой. В своих взаимоотношениях с Эльвирой Дон-Жуан выступает не как увлекающаяся натура, а как холодный и бездушный циник и себялюбец. Уже к концу первого действия при первой встрече с бросившейся в погоню за ним Эльвирой он пускает в ход методы Тартюфа, которые он впоследствии делает нормой своего поведения. Он старается воздействовать на нее разговорами о своем мнимом раскаянии и страхе небесного гнева и спрашивает ее: «Захотите ли вы, сударыня, противодействовать столь святому намерению? Захотите ли вы возложить на меня тяжкую ответственность пред небом, если бы я вздумал удерживать вас?»

Мольер не только отказывается от показа смелого поединка Дон-Жуана с Командором. Дон-Жуан в своих встречах со статуей проявляет не отвагу и бесстрашие, а лишь спокойствие и хладнокровие неверующего человека. Дон-Жуан спокоен, потому что он не допускает и мысли о возможности появления потусторонней силы и все время как бы уверен, что кто-то его разыгрывает.

«Тут, правда, есть что-то, чего я не понимаю», — говорит он с Сганарелем после прихода статуи к нему на ужин. Но все же он не допускает мысли о реальности угрожающей ему со стороны статуи опасности. Когда статуя, приглашая его на ужин к себе, спрашивает: «Хватит ли у тебя храбрости на это?» — он отвечает: «Да. Я приду с одним Сганарелем».

Словами «с одним Сганарелем» он как бы подчеркивает, что рассчитывает там встретить лишь одного противника, с которым ему придется сражаться один на один, и будет нечестно со стороны статуи, если она ему там подготавливает засаду, в которой он будет окружен группой врагов. Понятно, если бы Дон-Жуан предполагал, что перед ним там будет потусторонняя сила, то его условие об единоборстве было бы лишено смысла.

Следуя традиции, Мольер заставляет безбожника Дон-Жуана погибнуть от потусторонней силы. В этом финале, конечно, была известная дань господствующей системе. Не мог же Мольер в условиях XVII века во Франции сделать безбожника победителем и тем подтвердить его безбожные речи. Но в этом финале было

также моральное осуждение Дон-Жуана и тех условий, которые порождают его пороки и аморальное поведение.

Изобличение старого порядка неотделимо от утверждения новых идеалов третьего сословия. В самом цинизме и безбожии Дон-Жуана — провозглашение этих идеалов. В них — требование раскрепощения человеческой личности от церковных уз, в них — борьба за реабилитацию земной жизни. Материализм и рационализм Дон-Жуана служили срыванию старых масок и утверждению новых ценностей. Во всем этом заключался глубоко гуманистический характер комедии Мольера.

Мольер углубил и заострил те изобличительные моменты, которые были в Дон-Жуане Тирсо де Молина. В комедии Мольера с большей остротой выступила та противоречивость Дон-Жуана, которая его роднит с другим многовековым образом испанской литературы — с Дон-Кихотом: Дон-Кихот и Дон-Жуан — оба изобличают, каждый на свой лад, феодальный мир. В Дон-Кихоте остро выразилась борьба за новую социальную справедливость, за народные стремления к правде. Народность его — в критике тех несправедливостей, которые связаны со складывающимися буржуазными отношениями. Дон-Жуан утверждает гуманистический гедонизм, противопоставленный католическо-церковному аскетизму. В Дон-Жуане провозглашено — «Я хочу» гуманистической личности и отрицание феодально-средневекового завета: «Ты должен», то есть должен повиноваться нормам и канонам суверена. В Дон-Жуане утверждение человеческого разума, как меры всех вещей.

Но отличаются оба эти образа от многих других образов эпохи гуманизма тем, что они вышли из прошлого и связаны с этим прошлым. Дон-Жуан — горожанин, но не буржуа. Дон-Кихот — деревенский житель, но не крестьянин. Оба они — дворяне, рыцари, то есть принадлежат к главенствующему сословию старого порядка.

В связанности обоих этих образов с прошлым, нам кажется, лежит причина того, почему оба эти образа нашли свое наиболее завершенное выражение в Испании, в стране, где с такой остротой выступали порочность старого порядка, произвол и преступность королевской власти и католической церкви. Здесь резко выступало противоречие между христианской проповедью и лживой, лицемерной и жестокой практикой инквизиции и иезуи-

тизма. Здесь выступало во всей своей обнаженности противоречие между церковно-аскетическими канонами и упоением властью имущих земными благами и земными страстями.

В то же время при исключительно обнаженной порочности старого порядка, что было одной из причин экономической деградации и потери политической мощи феодально-королевской Испании, здесь, сравнительно с Италией, Англией, Францией той же эпохи, было весьма слабо третье сословие, исторически призванное разгромить старый порядок и обновить мир.

Глубокое недовольство исключительной порочностью старого порядка стимулировало создание образов гуманистических бунтарей, изобличителей и провозвестников новой жизни, какими были Дон-Кихот и Дон-Жуан.

Слабость третьего сословия была причиной того, что это — бунтари и гуманисты, в той или иной мере связанные с прошлым.

Именно потому оба образа — Дон-Кихот и Дон-Жуан сложились на испанской почве. Испанский гений дал наиболее завершенное выражение Дон-Кихота и впервые раскрыл художественную значимость образа Дон-Жуана.

Как только эти образы были созданы, они перешагнули границы Испании и стали всеевропейскими. В них сквозь особенности испанского феодализма и испанского гуманизма было выражено общеевропейское отрицание феодализма, общеевропейское утверждение идей гуманизма.

Отсюда и их общеевропейское и общечеловеческое значение. «Дон-Кихот» Сервантеса и «Севильский проказник» Тирсо де Молина не только были переведены на все европейские языки, но и вошли в культуру всех народов Европы наряду с шедеврами их национальных гениев. Писатели по крайней мере основных европейских литератур создали свои вариации темы «Дон-Кихот» и «Дон-Жуан».

Но во всей огромной литературе на тему «Дон-Кихот» ни одно из последующих произведений не может сравниться по глубине, синтетичности и художественному совершенству с «Дон-Кихотом» Сервантеса.

С другой стороны, при всем мастерстве и значительности драмы Тирсо де Молина «Севильский проказник, или Каменный гость» — это произведение было превзой-



дено последующими авторами, разрабатывавшими эту тему. Уже Мольер чрезвычайно углубил и заострил как изболитительные тенденции образа, так и его проповедь новых идей.

В самом характере образов Дон-Кихота и Дон-Жуана была заложена причина того, почему Дон-Кихот нашел в условиях Испании XVII века более полное и синтетическое выражение, чем Дон-Жуан. Не лишена основания такая гипотеза: пафос Дон-Кихота — в его народности, которая придает его критике не только антифеодальный, но и антибуржуазный характер. Дон-Кихот выражал народный, крестьянский протест против социальных несправедливостей всех богатых и власть имущих. В нем народно-патриархальная вера в справедливость. Но эта патриархальность именно и делает Дон-Кихота человеком, связанным с феодальным прошлым. Больше того, она могла быть выражена только благодаря его связи с прошлым.

Иное дело — Дон-Жуан. Положительное гуманистическое значение этого образа — в его материализме и рационализме. У Дон-Жуана с этим связано отрицание райских воздаяний, разрушение церковной веры в потусторонние силы и реабилитация земной жизни. Эти начала материализма и рационализма насквозь антифеодальны. В них основа нового буржуазного сознания. Наиболее полное выражение эти начала могли получить не в образе человека, связанного с феодальным прошлым, а в образе представителя третьего сословия, который и стал в центре просветительской литературы.

При всем гедонизме третьего сословия, при всей хищнической практике молодой буржуазии, мировоззрение которой выражал рационализм, гуманист XV—XVI веков, материалист и рационалист XVII—XVIII веков были носителями альтруистических начал, неотделимых от прогрессивных исторических функций третьего сословия.

Гедонизм и рационализм Дон-Жуана носят сугубо эгоистический характер. Безбожие Дон-Жуана неотделимо от его эгоцентризма и цинической аморальности.

Этот аморальный характер гедонизма Дон-Жуана связан с его принадлежностью к старому порядку и мог быть выражен лишь в образе представителя этого старого порядка. Но этот образ не был пригоден для достаточно полного выражения идей материализма и рациона-

лизма в той форме, которую они получили у представителей третьего сословия.

В противоречии между аморальным и эгоцентрическим характером гедонизма Дон-Жуана, служившего изобличению старого порядка, и его гуманистическим рационализмом, в котором была проповедь нового буржуазного сознания, лежит причина, почему образ Дон-Жуана не мог найти в испанской литературе такого полного выражения как Дон-Кихот.

Здесь кроется причина и того, почему Мольер, гений страны и народа, которому предстояло провести классическую буржуазную революцию, столь углубил и заострил образ, воспринятый им у Тирсо де Молина. Он обнажил до конца изобличительные тенденции этого образа, его антифеодалный характер. Он предельно усилил его проповедь реализма и материализма.

### 3

Мольер включил Дон-Жуана в галерею образов разрушителей старого порядка, изобличителей и протестантов против старого порядка.

Он был, однако, переосмыслен и стал выполнять иную функцию, глубоко отличную от той, какую выполнял в комедии Мольера, в конце XVIII и в особенности в первой половине XIX века, когда старый порядок погиб и возрожествовала новая социальная система.

Здесь опять-таки чрезвычайно поучительна аналогия между судьбой образов Дон-Кихота и Дон-Жуана и характером их истолкования.

За «Дон-Кихотом» Сервантеса с исключительной для того времени и для тех культурных связей быстротой установилась слава всевропейской книги. При этом до конца XVIII века книга Сервантеса и его образ Дон-Кихота воспринимались в конкретно-историческом, конкретно-социальном плане: в шедевре Сервантеса видели осмеяние рыцарского романа, отжившего свой век, изобличение рыцарских отношений и рыцарских представлений, ставших историческим хламом.

Книга Сервантеса входила в арсенал орудий идеологической борьбы со старым порядком на одинаковых основаниях со многими другими антифеодалными кни-

гами, которые тогда и впоследствии расценивались лишь как произведения, порожденные распадом феодального порядка и борьбой третьего сословия против этого порядка. Основной смысл «Дон-Кихота» Сервантеса видели в критике старины и в подготовке умов для борьбы за новые буржуазные отношения. С конца XVIII века, а тем более с первой трети XIX века, когда задача борьбы со старым порядком в основном была разрешена и когда роль избалованной, просветительской литературы уменьшилась, социальная трактовка Дон-Кихота Сервантеса в критике и философии уступила место внеисторической и внесоциальной философско-идеалистической интерпретации этого образа. Дон-Кихот больше не рассматривается как антифеодальный образ. Он мыслится как вечный, общечеловеческий образ.

Такова же в основном была судьба другого образа испанской литературы, столь победоносно вошедшего в мировую литературу, — образа Дон-Жуана.

У Тирсо де Молина, у Мольера, как и вообще у их продолжателей и подражателей XVIII века, Дон-Жуан был фигурой конкретно-исторического и ограниченно-социального смысла. Его качества и практика соблазнителья связывались с дворянско-рыцарским укладом и произволом. Его показ в большей или меньшей степени служил изобличению порочности «первого» сословия. С другой стороны, его безбожие и рационализм был демонстрацией нового сознания, отрицающего вековые феодально-католические нормы и авторитеты.

Стало быть, и своими отрицательными и своими положительными качествами Дон-Жуан был дан как фигура конкретно-историческая, порожденная началом крушения феодально-католического мира и служившая обличению старого мира и формированию нового буржуазного сознания.

Первое наиболее значительное произведение на эту тему было создано, как мы знаем, в Испании. Но источники легенды о Дон-Жуане существовали не только в Испании, так же, как последующая разработка этой темы имела место не только в Испании. Этот образ имел всеевропейское значение именно потому, что борьба с феодализмом и с католицизмом за новые буржуазные нормы была задачей всеевропейской.

Но с конца XVIII века, когда старый режим сходил со сцены и восторжествовали новые буржуазные отношения, когда задача борьбы с феодальным порядком и его авторитетами потеряла свое прежнее значение, функции образа Дон-Жуана изменились, — изменилось и его осмысление.

Конкретно-историческая социальная трактовка этого образа уступила место психологической и эстетической оценке. Он был провозглашен общечеловеческим, «вечным».

В этом смысле при всем своем внутреннем многообразии литература о Дон-Жуане, начиная с конца XVIII века, принципиально отлична от художественной трактовки Дон-Жуана до конца XVIII века, до торжества нового буржуазного сознания.

Любопытно, что это переосмысление Дон-Жуана, как впрочем и аналогичное переосмысление Дон-Кихота, произошло преимущественно за пределами Испании: в Англии, в Германии, во Франции, поскольку в этих странах торжество нового буржуазного сознания было несравненно полнее, чем в Испании.

Изобличительная антифеодальная трактовка образа Дон-Жуана пошла по двум линиям — по линии заострения его антирелигиозного свободомыслия (эта линия была представлена и второстепенными драматургами Италии и Франции) и по линии еще большего снижения его морального облика, обнажения его распутства и порочности. В этом плане дал Дон-Жуана Карло Гольдони в своей драме «Дон Джованни Тенорио, или Распутник» (1736). Здесь любопытно самое изменение названия героя. Для Тирсо де Молина Дон-Хуан еще только «озорник» (*Burlador*), для Карло Гольдони Джованни — «распутник». Пьеса Гольдони отличается большим реализмом, драматические элементы вытеснили в ней комедийные. Гольдони отказывается от традиционного образа слуги и от традиционно-комических элементов, связанных преимущественно с этим образом. Но, что еще важнее, Гольдони отказывается также от традиционного финала со статуей. Распутство Дон-Жуана выступает в самом низменном виде. Его образ лишен каких бы то ни было привлекательных черт, поднимающих его над дворянской средой. Он — отрицательное бытовое явление.

Продолжением реалистически-бытовой линии Дон-Жуана являются в европейской литературе XVIII века такие образы, как Ловелас Ричардсона («Кларисса Гарлоу») и герой эпистолярного романа Шодерло де Лакло «Опасные связи».

В обоих этих произведениях выведены, если можно так выразиться, «безыдейные» донжуаны, которые ни в какой мере не являются протестантами, они только носители наиболее отчетливо выраженных пороков своего общества.

Однако между этими двумя образами существует глубоко принципиальное отличие. Образ Ричардсона был целиком направлен на изобличение дворянства и прославление добродетельного буржуа. Роман «Кларисса Гарлоу» был едва ли не вершиной той просветительской буржуазной литературы, которая построена на противопоставлении добродетелей буржуа порокам дворянина.

Буржуа — трудолюбив, бережлив, добросердечен. Он — альтруист, он — хранитель семейных традиций. Дворянин — расточителен, распутен и бессердечен. Ловелас — выражение всех этих пороков. В распутстве его концентрируются наиболее отрицательные черты, присущие его классу. Ловелас — образ антидворянский и изобличительный.

Иную литературную традицию устанавливает книга Шодерло де Лакло. Это не изобличение дворянских пороков, а утверждение гедонизма старого общества. Единственный смысл жизни — в чувственных наслаждениях. Герои «Опасных связей» познали эту «мудрость». Отсюда — наивность их цинизма. «Поэзия» Шодерло де Лакло перекликается с «правдой» Казановы — современника Шодерло де Лакло. Казанова отдал всю свою жизнь любовным похождениям. Он к концу своих дней рассказывает о них, несмотря на всю их аморальность и антиэстетичность, без чувства стыда и раскаяния. Он вспоминает, а не исповедует. Он хвастает тем, какую яркую жизнь он провел, каким непобедимым он всегда оказывался в поединках любви. Жизнь Казановы была неустанным стремлением к чувственным наслаждениям. Другого смысла она для него иметь не может. Средства — безразличны. Никакие этические или эстетические соображения тут не могут быть приняты в расчет. Казанова нашел свое литературное воплощение в героях «Опасных

связей». То — донжуаны и донныжуаниты, лишенные какого бы то ни было чутья к этическим нормам, себялюбцы, не способные выйти за пределы своих вожделений. Эти гедонисты не задумываются над вопросом, куда они идут. «После меня — хоть потоп».

В книге Шодерло де Лакло дано донжуанство погибающих. Но, с другой стороны, в этой книге была уже предпосылка для внеисторической трактовки Дон-Жуана. Она по существу предвосхитила философско-психологическую трактовку Дон-Жуана, доминирующую с конца XVIII века.

#### 4

Поворотным пунктом в истории художественной интерпретации образа Дон-Жуана является опера Моцарта «Дон-Жуан», либретто которой написал аббат Да Понте<sup>1</sup>.

Обычно принято думать, что либретто аббата Да Понте ничего нового не внесло в трактовку Дон-Жуана. Это неверно.

Аббат Да Понте заимствует у Тирсо де Молина основной конфликт драмы; убийство Дон-Жуаном Командора, выступившего в защиту своей дочери донны Анны и последующая гибель Дон-Жуана от руки статуи Командора.

Аббат Да Понте заимствует у Тирсо де Молина и Мольера ряд отдельных ситуаций, а подчас даже отдельные реплики. Вслед за Тирсо де Молина он вводит сцену, где Дон-Жуан пытается овладеть крестьянской девушкой-невестой в день ее свадьбы, одурачив ее жениха, неворотливого мужлана. Слова Церлины:

Известно мне,  
Что с нами редко вы, важные дворяне,  
Поступаете честно, —

вызывают в памяти слова Шарлотты у Мольера: «Мне всегда внушали, что господам верить нельзя, что вы, знатные щеголи, большие подлипали — только и норовите, как бы обмануть девушку».

---

<sup>1</sup> W.-A. Mozart, *Don Giovanni*. Drama giocoso in due atti; Mosca da P. Jurgenson. (Последующие цитаты по данному изданию клавира оперы.)

Лепорелло во многом является вариацией слуги мольеровского Дон-Жуана — Сганареля, отдельные словечки которого он даже повторяет. Выслушав длинный монолог Дон-Жуана, Сганарель говорит: «Ух, да и красно же вы говорите, точно по книжке». Эту реплику повторяет Лепорелло, который, прослушав монолог донны Эльвиры, замечает: «Говорит, точно книга» (в оригинале: «*Parle un libro stampato!*»)

Можно привести целый ряд таких заимствований у Тирсо де Молина и у Мольера, как и ряд мест, родственных Тирсо де Молина и Мольеру.

Однако либретто аббата Да Понте, смыкаясь в той или иной степени со многими второстепенными забавно развлекательными комедиями о беззаботно веселом Дон-Жуане, решительно порывает с избыточной традицией Тирсо де Молина и Мольера в трактовке этого образа.

Аббат Да Понте в своем либретто «Дон-Жуан, или Наказанный развратник» изменяет мотивировку распушенности Дон-Жуана, обходит его безбожие и радикально видоизменяет его рационализм. Тем самым аббат Да Понте уничтожает антифеодалную направленность Дон-Жуана.

Аббат Да Понте создает раньше всего «*Drama giocoso*» — «Веселую драму» о Дон-Жуане, слуга которого — Лепорелло заполнил толстую книжку именами красавиц, обольщенных его господином:

Их в Италии шестьсот было сорок,  
А в Германии двести и тридцать,  
Сотня французенок, турчанок девяносто,  
Ну, а испанок, а испанок так тысячи три!<sup>1</sup>  
Тысячи три! Тысячи три!  
Между ними есть крестьянки,  
Есть мещанки, есть дворянки,  
Есть графини, баронессы,  
Есть маркизы и принцессы,  
Словом, всяких есть сословий,  
Всяких рангов, всяких лет,  
Всяких рангов, всяких лет.

---

<sup>1</sup> В оригинале сказано не «так тысячи три», а «тысяча и три». Эта точность соответствует характеру записей Лепорелло, который незамедлительно вносит в свою книжку каждую новую любовную встречу своего хозяина.

Лепорелло читает этот список одной из жертв Дон-Жуана донне Эльви́ре. Этим он думает ее утешить и облагоразумить: «Оставьте его, пускай идет себе; он не заслуживает, чтобы о нем думали... Утешьтесь, вы у него не были первой и не будете последней».

В подтверждение этих слов он и показывает ей свою объемистую записную книжку, которая полна именами его красавиц.

Лепорелло полагает, что донна Эльви́ра, донна Анна, Церлина суть только очередные имена в этом бесконечном списке, но никак не завершение этого списка. Показом образов донны Эльви́ры и донны Анны, а тем более всем характером гибели Дон-Жуана аббат Да Понте переводит свою «Веселую драму» в трагедийное действие и тем самым делает свое либретто если не достойной, то во всяком случае пригодной словесной основой для музыкального творения Моцарта.

А. Д. Улыбышев в своей «Новой биографии Моцарта» создает диалог между Моцартом, который дает Да Понте заказ на текст для оперы, и Да Понте, который предлагает ему либретто, составленное по «Старинной испанской комедии» Тирсо де Молина, озаглавленной «Каменный гость, или Севильский проказник». Выслушав все указания Моцарта, Да Понте, проникшись замыслами своего гениального заказчика, говорит ему: «Моя линейка, метрический компас, ножницы и подпилочек к вашим услугам, и я буду говорить то, что вам угодно будет сделать»<sup>1</sup>.

Оставляя в стороне все содержание диалога Моцарта и Да Понте, написанного Улыбышевым, приходится согласиться с его выводом, что текст Да Понте и музыка Моцарта «вполне согласуются и совпадают, как только мы возьмем их вместе»<sup>2</sup>.

Дон-Жуан Моцарта — эпикурец, который живет двумя страстями: стремлением к чувственному наслаждению и горением неустрашимого бойца. Победитель в любовных поединках неотделим от победителя в кровавых боях.

Дон-Жуан как в своих встречах с женщинами, так и во встречах с врагами и соперниками не прочь прибегнуть

<sup>1</sup> А. Д. Улыбышев, Новая биография Моцарта, перевод с франц. Зинаиды Ларош, Москва, 1892, т. III, стр. 54.

<sup>2</sup> Там же, стр. 46.



к хитрости, к лжи и плутовству, чтобы обойти противника. Но он пользуется этими средствами не из трусости и не из слабости, — он силен и неустрашим, — а потому, что сами эти средства — лишь проявление его силы, его превосходства над другими. Они — качества его натуры неустрашимого и умного победителя, для которого единственная и высшая награда за его победы — женщина.

Его не трогает любовь и преданность женщин. Ему нужно лишь обладание. Для него жизнь — наслаждение и высшее наслаждение — в торжестве своей воли. Сопротивление женщины сломлено. Воля восторжествовала. Единство этих двух страстей: жажда физического наслаждения и жажда победы — вот в чем сущность Дон-Жуана Моцарта; вот в чем его основное отличие от всех предшествующих Дон-Жуанов. И этим своим активным гедонизмом он сродни людям Возрождения.

В этом сказывается его качество человека новой — буржуазной — формации.

Выявлению отмеченных особенностей Дон-Жуана служит контраст Дон-Жуана и донна Оттавио, между которыми поставлена донна Анна. Дон-Жуан — сила и решимость. Дон Оттавио — бессилие и нерешительность. Дон-Жуан — воля. Дон Оттавио — пассивность, покорность чужой воле. Дон-Жуан — преодоление всех преград и разрушение всех норм. Дон Оттавио — смирение пред всеми нормами и запретами. Дон-Жуан — страсть без любви и без преданности. Дон Оттавио — любовь и преданность без страсти.

Выявлению характера Дон-Жуана служат также образы донны Эльвиры, Церлины и донны Анны.

Образ донны Анны первоначально заимствован Да Понте у Тирсо де Молина. Образ Церлины скомбинирован из Аминты Тирсо де Молина и Шарлотты Мольера. Образ донны Эльвиры заимствован у Мольера, что, между прочим, опровергает утверждение, будто аббат Да Понте пользовался лишь текстами Тирсо де Молина. Но каждый из этих образов выполняет здесь иную функцию, чем у Тирсо де Молина и у Мольера. Социально-изобличительные тенденции, которым эти образы служат у Тирсо де Молина и у Мольера, у Моцарта — Да Понте сменяются психологическими.

Донна Эльвира полна любви к Дон-Жуану. Она готова ему мстить за то, что он ее покинул. Но она

бросается на защиту его против всех его преследователей, как только ей почудилось, что он возвращается к ней. Из любви к Дон-Жуану она и является пред ним в последний час, чтобы убедить его бросить свой греховный образ жизни и раскаяться.

Дон-Жуану смешна ее любовь, потому что она больше не сулит ему радости победы. Дон-Жуану смешны ее призывы отказаться от своего образа жизни, раскаяться, ибо в этом — отказ от всего, что составляет для него смысл существования. Он глух к ее страданиям не из-за своего бессердечия и эгоизма, а потому, что он так же не может им сочувствовать, как не может свободный от предрассудков человек разделить печаль мещанина, оторченного тем, что черная кошка перебежала ему дорогу. Зачем Эльвира печалится о том, что не стоит слез, вместо того чтобы отдавать всю свою энергию на поиски новых наслаждений? В наслаждении — смысл человеческой жизни.

Донна Анна у Тирсо де Молина появляется лишь раз, и то за сценой. Дон-Жуан под видом маркиза де ля Мота пробирается к ней. Она разгадывает обман. За сценой ее голос:

Зверь! Убийца ты моей  
Чести! Кто тебя, злодей,  
Кто тебя убьет!

На шум прибегает ее отец, Командор — дон Гонсало. Он вступает в поединок с Дон-Жуаном и погибает в этом поединке. В последнюю минуту пред своей гибелью Дон-Жуан говорит Командору:

Дочь твоя осталась чистой,  
Мой обман открыла раньше.

Эти слова Дон-Жуана его слуга Каталинон передает в последней сцене у короля, что делает возможным брак маркиза с донной Анной.

Займствованный у Тирсо де Молина материал чрезвычайно усложнен у Моцарта — Да Понте.

Неверно утверждение некоторых истолкователей Моцарта, в частности Гофмана, будто Дон-Жуан, овладев донной Анной, внушил ей любовь к себе и отравил ее жаждой его близости, очаровал ее своей силой и красотой, ловкостью и неустрашимостью. У Моцарта — Да

Понте ничего этого нет. Отношение донны Анны к Дон-Жуану с самого начала определяется одним чувством — жаждой наказать того, кто посягнул на нее путем обмана, против ее воли. И хотя обман не удался Дон-Жуану, — она вовремя разгадала, что перед ней не дон Оттавио, а кто-то другой, — она готова до смерти биться, чтобы наказать Дон-Жуана за преступную попытку обмануть. Разгадав обман, она набрасывается на Дон-Жуана: «Не надейся, труд напрасен: я не дам тебе бежать!»

В этом с самого начала проявляется воля донны Анны. Она хочет наказать обидчика и отомстить за смерть отца. Чувство неудовлетворенной мести соединяется с болью о потере отца. Уже после гибели Дон-Жуана донна Анна молит дону Оттавио ждать еще год, пока успокоится ее сердце («*Lascia o caro! un anno ancora allo sfogo del mio cor*»).

Зачем ждать год? Чтобы изжить свое влечение к Дон-Жуану, как полагает Гофман, приписывая донне Анне двуединое чувство любви-ненависти к Дон-Жуану? Такого чувства у донны Анны Моцарта — Да Понте нет. Сердце еще не успокоилось по другим причинам. Дон-Жуан погиб не от ее руки, не от руки дона Оттавио и даже не от руки того правосудия, которому дон Оттавио передоверил наказание Дон-Жуана, не умея и не смея сам справиться с Дон-Жуаном. Дон-Жуан погиб от «судьбы». Чувство мести не изжито донной Анной. С другой стороны то, что Дон-Жуан пал не от руки дона Оттавио, не дает донне Анне освободиться от чувства боли за гибель отца.

Дон Оттавио утешает донну Анну словами: «Во мне ты имеешь и жениха и отца». Но отец сумел подставить свою старую грудь, чтобы отомстить за покушение на честь дочери. Дон Оттавио ни разу не посмел поднять меч, чтобы отомстить за обиду донны Анны и за гибель ее отца.

Донне Анне нужен еще год, чтобы изжить свои чувства обиды, но никак не для того, чтобы забыть Дон-Жуана и освободиться от любви к нему. Она такой любви к нему никогда не питала. Роднит ее с Дон-Жуаном лишь волевой характер. Ее неудовлетворенность прорывается оттого, что ее волевая энергия не воплотилась в действие. Враг погиб, но не она его уничтожила. Ее воля не восторжествовала. Это случилось из-за пассивности дона

Оттавио. В этом плане дон Оттавио ей столь же чужд, сколь сродни Дон-Жуан.

Но можно ли отсюда сделать вывод, что Дон-Жуан поражен донной Анной, что она для него та искомая женщина, к которой он стремился всю свою жизнь и которую он надеялся найти в каждой новой женщине? Нет, и этот вывод, делаемый Гофманом, не верен: этого нет у Моцарта — Да Понте. Дон-Жуан никогда не тоскует по донне Анне, он никогда впоследствии не вспоминает о ее обаянии. Он страшится ее преследований, но не оравлен любовью к ней.

Гофман приписывает Дон-Жуану переживания потомков Вертера. Но Дон-Жуану они чужды. Дон-Жуан — эпикуреец, который ничего, кроме земной жизни, не признает. В земной жизни он ищет лишь ничем не омраченную радость. Он шел к донне Анне, но потерпел неудачу. Жаль. Спасаясь, убил ее отца. Ничего не поделаешь. Старик сам на это шел. Он не собирався сражаться с таким недостойным его противником. Старик настаивал, он его отправил на тот свет. Ночь прошла без особых удовольствий, и Дон-Жуан спешит себя вознаградить с другими. Он отправляется на поиски новых удовольствий, не думая больше о случившемся.

Его сердце чувствует,  
Что близко здесь есть женщина

Эта женщина оказывается Эльвирой. Дон-Жуан ее оставляет, чтобы начать преследование Церлины.

Церлина нужна Моцарту — Да Понте затем, чтобы показать, что Дон-Жуан так же мало беспокоится об оставленной Эльвире, как и донне Анне. Во всех последующих встречах с ней его тревожит лишь одно: как бы не быть узнанным ею. Тоска по неудовлетворенной любви ему так же чужда, как и укоры совести и раскаяние. За неудачу у донны Анны он стремится вознаградить себя Церлиной, горничной Эльвиры. Ему нужна женщина, а не возлюбленная.

У Тирсо де Молина и у Мольера Дон-Жуан — безбожник и рационалист. Дон-Жуан Мольера отвергает нормы и принципы общества. Он уверен, что самая религиозность людей есть лишь личина порока.

Дон-Жуан Моцарта не воюет с обществом, не изобличает его и не ненавидит его. Он утверждает свою мудрость

жизни и отстраняет все то, что мешает реализации этой мудрости. В чем она заключается? В признании, что цель жизни — лишь радость и удовольствие. Высшая радость — в физических наслаждениях. Все, что этому мешает, должно быть устранено. Хвала тому, кто в этой битве жизни побеждает.

Дон-Жуан не думает о прошлом: прошлое может будить тоску и раскаяние. Он не думает о будущем: мысли о будущем — мысли о смерти. Его сфера — жизнь. Он живет только мигом, ибо сама жизнь — миг. Он живет двуединым стремлением: побеждать и наслаждаться, наслаждаться и побеждать. В наслаждении — победа, в победе — наслаждение. Его неустрашимость поэтому неотделима от его жажды земных радостей.

Первый акт завершается грозным предостережением со стороны его жертв и преследователей: донны Анны, донны Эльвиры, Церлины, донна Оттавио и Мазетто:

Знаем нрав мы лживый твой!  
Бойся, бойся ты, несчастный,  
Скоро, скоро все узнают,  
Жертвы как твои страдают,  
Как коварен ты душой.

Эти грозные предостережения будят тревогу в его сердце, но его бесстрашие побеждает.

Полон в сердце я смущенья,  
Что мне делать — сам не знаю,  
Грозовая туча мщенья  
Собралась над головой.  
Но хотя бы мир распался,  
Страх в сердце я не знаю  
И теперь же вызываю  
Все и всех на смертный бой!

Завершение первого акта как бы является предвосхищением всей развязки трагедии. Дон-Жуан на минуту смущен грозным предостережением, но уже в следующий момент, оставаясь верным себе, продолжает свои проделки. Последующие похождения заставляют его спасаться от своих преследователей на кладбище. Здесь он сталкивается со статуей Командора.

Встреча с Командором у Моцарта — Да Понте происходит совсем не так, как у Тирсо де Молина и у Мольера.

В произведениях этих писателей Дон-Жуан, очутившись у гробницы Командора, начинает издеваться над его

памятью и уже затем доходит до того, что зовет статую к себе на ужин. У Моцарта — Да Понте первый шаг сделан Командором без всяких предварительных провокаций со стороны Дон-Жуана.

Дон-Жуан прячется на кладбище. Там он рассказывает Лепорелло о своих проделках с подружкой Лепорелло. Раздосадованный Лепорелло говорит ему:

И об этом так весело  
Вы мне говорите.

Дон-Жуан  
Что же в том?

Лепорелло  
Но когда бы  
Жену вы повстречали?

Дон-Жуан  
(с громким смехом)  
Тем смешнее!

Его смех прерывает Командор:

Окончится твой смех этой же ночью!

В этих словах — предупреждение судьбы. То смерть, которая придет неминуемо, неизбежно и независимо от того, как прожита жизнь.

Вначале не верящий в потусторонние силы Дон-Жуан склонен принять эти слова за чью-то шутку. Но даже когда он замечает статую Командора, его тоже мало тревожат ее слова. Он не может признать за мертвым Командором способности мстить ему — живому. Лепорелло, по приказу Дон-Жуана, читает надпись под статуей:

Безбожному убийце я и в могиле  
Готовлю наказание

Лепорелло заканчивает: «Слыхали? Как страшно!»

Дон-Жуан совсем не разделяет страха своего слуги и, чтобы это показать, с пренебрежением к статуе говорит: «Старик-то наш шутник какой», — и велит Лепорелло звать его на ужин. В дальнейшем эта сцена первой встречи со статуей Командора по существу повторяет заключительную сцену первого действия, усиливая ее.

Там грозное предупреждение преследователей вызывает тревогу Дон-Жуана. Но неустрашимость побеждает: «Не знаю я страха».

В первой встрече с Командором, когда Лепорелло говорит Дон-Жуану:

Мраморной он главою  
Кивает нам — вот так... —

Дон-Жуан, несколько смущенный, повторяет вслед за Лепорелло:

Мраморной он главою  
Кивает нам — вот так!

Но тут же овладевает собой, подходит к статуе и сам повторяет свое приглашение:

Ответь мне, если можешь,  
Придешь ли в гости?

Командор

Да!

Лунное освещение на статуе снова ослабевает.

Лепорелло  
(в ужасе)

Чуть на ногах стою я,  
Дышать едва могу я!  
Идемте, ради бога, —  
Нам здесь грозит беда.

Дон-Жуан  
(весело)

Со мной он снова дружен,  
Придет ко мне на ужин,  
Домой теперь дорога, —  
Идем скорей туда.

Уходят.

Дон-Жуан спешит домой и там за ужином предается столь обычному для него веселью. Рок приближается, но Дон-Жуан не слышит его шагов. Прибегает донна Эльвира, она молит его бросить развратную жизнь, она предупреждает, что час наказания близок. Дон-Жуан глух к ее призывам. Он отвечает на них прославлением радостей жизни, гимном гедониста. В земных наслажде-

ниях — единственный смысл жизни. Поднимая кубок, он восклицает:

Пью славу женщин я,  
Пью за вино я!  
Ими людской весь наш  
Славится род.

Важно подчеркнуть заключительный аккорд в словах Дон-Жуана о наслаждении, как славе человечества. Дон-Жуан выступает здесь не как мизантроп, а как проповедник гедонизма, ничем не омраченного, не признающего никаких иных целей жизни, кроме радости и наслаждения. Свой гедонизм Дон-Жуан стремится внушить всем. Он жаждет свою философию жизни сделать всеобщей. Тогда жизнь станет сплошным праздником для всех.

Но, с другой стороны, по самому характеру своего гедонизма Дон-Жуан видит мир лишь как объект своих наслаждений и не чувствует его самостоятельного существования. Эльвира — это мир вне Дон-Жуана.

Эльвира — самая страшная жертва его гедонизма. Она знает, что существует не только миг радости, но и годы мук. Она поэтому заклинает его изменить свою жизнь. Она помнит, что он — источник несчастья других. И, отчаявшись переубедить его, она со словами:

Так оставайся же  
В бездне разврата! —

бежит от него, но на пороге сталкивается с грозной судьбой Дон-Жуана, приход которой она предвещала. Она возвращается и с отчаянным криком бежит мимо Дон-Жуана.

Лепорелло появляется со страшной вестью:

Ах, синьор, — беда, беда!  
Не ходите вы туда.  
Гость из камня к нам явился...  
Сил последних я лишился.  
Он идет весь белый, белый, —  
Так ступает тяжело:  
Топ! топ! топ! топ!

Испуг Лепорелло с появлением Командора все возрастает. Этим еще больше подчеркивается бесстрашие Дон-Жуана. Появляется Командор и разыгрывается страшная последняя борьба между человеком и его судьбой.



Командор

Приглашение твое я принял:  
Звал меня ты, и я явился.

Дон - Жуан  
(приходя в себя)

Я не мало удивился,  
Но принять тебя готов,  
Лепорелло, дай приборы,  
Ужин нам неси скорей.

Командор отклоняет приглашение к столу:

Меня долг другой призывает, —  
За другим я явился сюда...  
Ответь теперь, придешь ли  
Также ко мне ты?

Слуга в ужасе от такого приглашения. Дон-Жуан  
принимает вызов.

Дон - Жуан

Меня никто не смеет  
Презренным трусом звать.

Командор

Решайся же!

Дон - Жуан

Ответ готов мой!

Командор

Придешь ли?

Дон - Жуан

Тебя, угрюмый призрак,  
Я не боюсь — приду!

Командор  
(протягивая руку)

Руку в залог мне дай ты.

Дон - Жуан  
(подавая руку)

Вот она!

(Вскрикивает.)

Ах!..

Командор  
Что с тобой?

Дон-Жуан  
О, холод ледяной!

Командор  
Кайся в грехах, несчастный! —  
Конец твой наступает.

Дон-Жуан  
(стараясь освободиться)  
Меня не испугает  
Голос зловещий твой.

Командор  
Время твое настало!

Дон-Жуан  
Я не боюсь нимало!

Командор  
Кайся же!

Дон-Жуан  
Нет!

Командор  
Да.

Дон-Жуан  
Нет!

Командор  
Последний пробил час!

Удар грома. Командор выпускает руку Дон-Жуана и исчезает. На сцене совершенная темнота, прерываемая частым сверканием молнии. Дон-Жуан, шатаясь, направляется к авансцене.

Дон-Жуан каяться не может. Покаяться — значит отказать от торжества своей воли, отречься от тех радостей жизни, которые представляют славу человеческого рода, перечеркнуть все то, что составляет единственный смысл жизни. Только пораженный громом он восклицает:

Страх, мне досель неведомый,  
Всю проникает грудь мою!  
Кругом сверкают молнии,  
Подземный гром гремит!

Хор Духов  
(под землею)

Небо твои злодейства  
Грозной рукой казнит!

Дон - Жуан

Все сердце разрывается!  
Рассудок мой теряется!  
Нигде уж нет спасенья, —  
Все гибнет, все горит!

Командор требует от Дон-Жуана покаяния, но не сулит ему за это дальнейшей жизни, а лишь потустороннее спасенье. Он не говорит ему: кайся в грехах, и ты останешься жить. Нет, он его предупреждает: кайся в грехах, ибо «конец твой наступает».

После троекратного «нет» Дон-Жуана Командор ему опять-таки не говорит — если нет, то ты погибнешь, а возвещает ему: теперь уж поздно каяться: «Последний пробил час».

У Тирсо де Молина и у Мольера смерть приходит как наказание за преступление Дон-Жуана. У Моцарта — Да Понте смерть приходит независимо от нераскаянности Дон-Жуана. Она приходит потому, что, как ни живи, — она придет. Статуя лишь предоставляет Дон-Жуану возможность покаяться. Дон-Жуан от этого отказывается.

Дон-Жуан Моцарта начинается и завершается смертью.

Смертью Командора Дон-Жуан прокладывает себе путь к радости. Смерть от руки Командора кладет конец его радостям и его торжеству. В жизни человек неизменно стремится к победе и к торжеству затем, чтобы смерть восторжествовала над ним, сломила его гордость. Но именно поэтому Дон-Жуан до последней минуты все больше дорожит своей гордостью и отказывается покориться.

Неоднократно проводилась параллель между Дон-Жуаном, в особенности в его моцартовском истолковании, и Фаустом. Оба они причислялись к семье титанов, великих отрицателей, низвергателей основ, к семье дерзновенных прокладывателей новых путей.

Эту мысль о родстве Дон-Жуана с титаном весьма красочно выразил А. Д. Улыбышев в его уже цитированной нами трехтомной биографии Моцарта: «Сказание о титанах последовательно принимало различные оттенки веков. Сначала были титаны честолюбия и гордости: Прометей был титаном активного ума, Фауст — философского содержания; Дон-Жуан — титан чувственности, олицетворение сенсуализма. В том или ином смысле постоянно является себялюбивое восстание твари против творца, всегда поражаемой и уничтожаемой в той же катастрофе, ибо поэзия, постоянно идущая впереди философии в толковании великих философских истин, всегда назначала роковую кару за преступление духа, дерзающего обратиться против бога полученную от него неизмеримую силу»<sup>1</sup>.

А. Д. Улыбышев не менее красочно устанавливает различие между Дон-Жуаном и Фаустом. «Желания Дон-Жуана не переступают земных пределов, и его способности соответствуют его желаниям. Только земля ему нужна, но во всем своем объеме! При таком воззрении божественный и нравственный закон исчезал логичнее, чем в Фаусте. И Дон-Жуан и Фауст, чувствуя себя неизмеримо выше других, хотя в весьма различных отношениях, хотя властвовать, но какой род власти изберет Дон-Жуан? Он слишком искренне презирает людей, чтобы добиваться их поклонения. В его глазах знание, занимающее, губящее жизнь, есть смешной обман; слава — пустой звук; власть, доставляемая положением, — напрасная тягость. Нет, у него будет власть более реальная, более личная, более лестная для его титанической гордыни, сосредоточенная в эгоизме и ни в ком не нуждающаяся, в особенности более выгодная и согласная с его логикой. Люди, говорит он себе, гонятся за химерой только потому, что не способны вполне обладать действительностью. Я же способен на это. Они мечтают о каком-то рае и не видят, что рай везде, где солнце жарко, небо синее, волна прозрачна и тепла, воздух благовонен; везде где зреет лоза; везде где есть женщины. Женщины! Разве одно это слово не объясняет мне причину моего существования лучше, чем пусторечие мечтателей, удостоенных титула философов! Если цель жизни заключается в удовольствии, то разве все оно не выражено в слове «женщина»? О, прелестные существа,

---

<sup>1</sup> А. Д. Улыбышев, Новая биография Моцарта, т. III, стр. 57.

единственные божества, которых я признаю и которым служу! Как мне жаль тупоумных мечтателей и хилых старцев, которые ищут счастья, испытав то, которое вы даете! Женщины! Почему не наслаждаться этим веселым благом, как я наслаждаюсь солнцем, зеленью, благоуханием и музыкой, всегда и везде? Но весь мир восстанет на меня. Тем лучше, да, тем лучше, говорю я от всего сердца. Если бы все принадлежало мне по закону, как они говорят, мне нечего было бы желать и оставалось бы только умереть. Но каждый день испытывать силу своих способностей против бесчисленных препятствий, которые общество ставит существу, мне подобному: одолевая все преграды при помощи изобретательности и остроумия; спастись от всех опасностей при помощи храбрости и ловкости; постоянно быть исполненным радостью и гордостью победы и в награду за каждую получать самые упоительные восторги — вот что я называю жизнью. Глупцы и трусы скажут, что для такой жизни надо сначала свести знакомство с нечистой силой. Я же презирал бы такую помощь, даже если бы верил ей. Я могу без нее справиться с красотками, эта помощь лишала бы меня одного из моих любимых ощущений — ощущения опасности при виде врага. Быть может, дьявол даст мне какого-нибудь напитка своей стряпни. Не нужно мне твоего питья, Сатана или Мефистофель! Пить его — значило бы прибавлять воды в реку или жару в вулкан. Оставь это снадобье для нашего любезного друга Фауста, который упивается допьяна из чаши науки и потом призывает тебя для отрезвления: он — бессильный старец, требующий от магии того, в чем ему отказывает природа. Я же не ученый и не отдамся тебе на увеличение знаний. Ты ни на что мне не нужен, дьявол, ты даже не можешь испугать меня, если явишься ко мне со всеми атрибутами, с серным запахом и в сопровождении легиона рогатых нечистых духов. Я буду очень тебе рад. Таков Дон-Жуан Да Понте и Моцарта»<sup>1</sup>.

Улыбывшись поет гимн Дон-Жуану, он возносит Дон-Жуана, который полагается лишь на свою силу, над Фаустом, готовым прибегнуть к помощи Мефистофеля.

---

<sup>1</sup> А. Д. Улыбышев, Новая биография Моцарта, т. III, стр. 59—60.

Как ни остроумна сама по себе характеристика Улыбышева, он не только не понял сущности Фауста и того глубокого различия, которое существует между Фаустом и Дон-Жуаном Моцарта, но и снизил великое творение Моцарта.

Что объединяет Фауста и Дон-Жуана в самой легенде о них и в том истолковании, которое они получили у Гете и у Моцарта?

В Фаусте и Дон-Жуане — бунт против человеческой ограниченности, против рабской покорности общепринятому. Они оба — утверждение человека. Их первоисточник — восстание человека Возрождения против религиозно-католического унижения человека, против средневекового физического и интеллектуального аскетизма.

Церковь внушала мысль о бессилии человеческого разума познать и осмыслить мир. Отцы церкви со смиренной покорностью провозглашали: «Верую, хотя это абсурд»; еще большей нелепостью было бы положиться на человеческий разум, который так же не в состоянии познать божий промысл, как не в состоянии трехкопеечная свечка сравниться со светом солнца. Во всем этом унижении человеческого разума, во всей этой проповеди отречения от сознания был такой же интеллектуальный аскетизм, как в церковных призывах отказаться от земных радостей было утверждение физического аскетизма.

Фауст восстал против интеллектуального аскетизма. Фауст воплотил безграничное человеческое устремление все познать, все осмыслить. В Фаусте — безграничная скорбь о неспособности человека преодолеть все преграды к познанию.

Фауст в познании видит высшее блаженство. Но до тех пор, пока он надеется все познать и все испытать, ничего не сделав, он полагается на помощь Мефистофеля и терпит катастрофу: миг блаженства все больше отдаляется.

Фауст приближается к этому мигу, когда он убеждается, что познать — это значит действовать и что блаженство — в действительном изменении мира в соответствии с гордым человеческим сознанием.

Этим путем — путем борьбы, которая увенчается торжеством гордого человеческого разума и творческого человеческого деяния, Фауст идет к блаженству.

Дон-Жуан сводит всю жизнь лишь к мигу блаженства, разлагает жизнь на сменяющие друг друга моменты наслаждения. В Дон-Жуане — бунт против физического аскетизма, как в Фаусте — бунт против аскетизма интеллектуального. Отказавшись от потустороннего рая, он воплотил в себе утверждение земной красоты, как Фауст — утверждение величия человеческого разума, отказавшегося от покорности потустороннему промыслу.

Но в «Фаусте» Гете человек в последнем счете побеждает. Здесь утверждается способность человека все познать, все изменить, провозглашается смысл жизни человека в беспредельном творчестве человечества, поскольку каждый человек является соучастником этого творчества.

Смерть не может лишить жизнь человека смысла, если эта жизнь была направлена на сотворчество со всем человечеством, которое ему предшествует и следует за ним.

Здесь высшее преодоление пессимизма, глубочайшее искупление человеческой скорби, путь к совершенному блаженству.

Дон-Жуан Моцарта — утверждение красоты и радости жизни и вместе с тем признание неразрешимости трагедийного конфликта между беспредельным стремлением человека к радости и неизбежным торжеством смерти, между вечной жаждой победы своей воли и роковым поражением пред лицом смерти. Смерть — отрицание этой воли и уничтожение этой радости.

Шедевр Моцарта проникнут неизъяснимой скорбью, что существует пропасть между любовью к жизни и фактом неизбежной смерти.

Но для Моцарта сама эта скорбь, в основе которой лежит бесконечная любовь к жизни и вера в способность, пускай смертного, человека творить совершенную и непреходящую гармонию, является источником того великого утверждения жизни, которое заключено в самом факте создания таких его шедевров, как «Дон-Жуан» и «Реквием».

Поставив в центре своего произведения трагический конфликт между вечной жаждой человека утверждать свою волю и наслаждаться радостями жизни и его обреченностью, Моцарт прошел мимо тех социальных изобличительных тенденций, которые были присущи Дон-Жуану Тирсо де Молина и Мольера.

Он объективно продолжил Мольера в той мере, в какой его Дон-Жуан был гимном гордому человеку, отвергающему потусторонние силы и прославляющему земного человека с его любовью к жизни. В этом смысле Дон-Жуан Моцарта был таким же завершением триумфа нового сознания и нового мироощущения, противопоставленного познанию и мироощущению феодального человека, как Фауст Гете.

С другой стороны, акцентированием трагической обреченности человека Дон-Жуан Моцарта предвещал тот комплекс чувств и переживаний, во власти которого оказались одинокие «скорбники» следующего за Моцартом поколения.

Отвлечение от социально-изобличительных элементов, направленных против пороков первых двух сословий, вело к реабилитации образа Дон-Жуана. Его пороки, которыми некогда возмущался Сганарель, заслонились его жизнелюбием и его гордым бунтом.

Эту линию реабилитации Дон-Жуана продолжали те, кому в великом творении Моцарта ближе всего были мотивы трагедийной обреченности, которые звучат с такой силой в финале оперы Моцарта.

При этом они порывали не только с теми традициями легенды о Дон-Жуане, которые нашли свое выражение в полных социального протеста драмах типа «Дон-Жуан» Мольера, но и с теми традициями утверждения великого жизнелюбия, которыми Дон-Жуан Моцарта смыкается с людьми Возрождения, с Фаустом Гете.

Эту традицию воскресил в мировой литературе Пушкин. Его образ Дон-Жуана противостоит образам того же героя его предшественников — Гофмана и Байрона или таких его современников, как Мюссе, Мериме, Бальзак, создавших свои произведения о Дон-Жуане почти одновременно с Пушкиным.

Тенденция к реабилитации Дон-Жуана нашла свое дальнейшее развитие и, пожалуй, свое наиболее последовательное выражение у Э.-Т.-А. Гофмана. В своем «Дон-Жуане», написанном в 1814 году в виде письма к Теодору Гиппелю, Гофман с изумительной яркостью и силой раскрыл трагедийность Дон-Жуана и тем утвердил свою



эпологетическую трактовку этого образа. В письме к другу Гофман передает свои впечатления от оперы Моцарта «Дон-Жуан», которую он слышал в провинциальном немецком городе в исполнении итальянской труппы на итальянском языке

В этом письме, представляющем собою шедевр гофмановской новеллы, с предельной ясностью выражены мотивы переоценки этого образа.

Реальный мир — это мир самодовольного, ограниченного филистера, превыше всего ставящего свое спокойствие. Филистер так дорожит сложившимся порядком, так привык к теплу своей перины, так вросся в свой застойный быт, что он отворачивается от всего того, что нарушает его покой, в том числе и от искусства, если оно способно несколько его взволновать, обеспокоить. Даже те, кого все почитают как мудрецов за их неизменный скепсис, самым своим скепсисом лишь оберегают филистерский покой.

Свой рассказ о том, в каких условиях ему привелось прослушать оперу, и изложение своих мыслей по поводу нее Гофман завершает концовкой, озаглавленной: «Обеденный разговор за общим столом — вместо дополнения».

Умный человек с табакеркой  
(крепко щелкая по ее крышке):

— Прямо фатально: нам скоро не придется услышать ни одной порядочной оперы! А все это происходит от ужасного преувеличивания чувств!

Человек с лицом мулата:

— Да, да! Я уже часто говорил ей! Роль донны Анны всегда на нее сильно действовала! Вчера она была совсем как одержимая. Говорят, весь антракт пролежала в обмороке, а в сцене второго действия у нее были даже нервные припадки.

Незначительный:

— Скажите, пожалуйста!

Человек с лицом мулата:

— Ну, да! Нервные припадки, и ее решительно нельзя было увести из театра.

Я:

— Ради бога, припадки эти ведь все-таки не были серьезны? Мы скоро опять услышим синьору?

Умный человек с табакеркой  
(беря понюшку):

— Едва ли, потому что синьора сегодня ровно в два часа утра скончалась.

Эта понюшка табаку, которую «умный человек с табакеркой» не забывает взять, когда он, пытаясь сострить, рассказывает, что артистка погибла в буре страстей, пережитых ею на сцене, становится символом самодовольства мудрствующего мещанина. Но не стоит этой понюшки табаку и бунт романтика, который ограничивается тем, что противопоставляет мещанской действительности свою романтическую иронию.

«Дополнение» к письму обнажает пропасть между поэтом и действительностью, его незнание реальных путей разрушения царства филистерства; это не дает ему возможности оставаться реалистом до конца и заставляет его, отгородившись своей иронией от действительности, искать спасения в заоблачных высотах романтической выдумки.

Однако бегство от настоящего заставляет иной раз поэта не только укрываться в прошлое и там черпать материал для своей творческой фантазии, но и поэтически изменять это прошлое.

Иначе говоря, бегство от настоящего вынуждает поэта бежать и от прошлого. При этом самое примечательное заключается в том, что поэт от прошлого вынужден бежать опять-таки в свое настоящее. Точнее выражаясь, поэт воссоздает это прошлое по образу и подобию столь враждебной ему действительности.

Вот это именно и произошло с самим Гофманом. Его «Дон-Жуан» перестает быть драмой прошлых веков — рыцарской Испании. Герои этой драмы превращаются в одетых в костюмы прошлого современников Гофмана — немецких романтиков.

Дон Оттавио — жених донны Анны — «аккуратный, нарядный, прилизанный человечек, не старше двадцати одного года. Как жених Анны, он жил, вероятно, в том же доме, и потому его так скоро можно было вызвать, ему следовало бы прибежать по первому шуму, который он, наверное, слышал, и он мог бы еще спасти отца, но ему надо было сначала нарядиться, да и вообще он не охотник выходить на улицу ночью».

После гибели Дон-Жуана Оттавио, которого «небо столь удачно избавило от опасного долга мстителя, сейчас же хочет сыграть свадьбу».

Этот прилизанный мещанин никогда не достигнет трагедии Дон-Жуана. Смерть Дон-Жуана для него лишь освобождение от многих неприятностей. Он никогда не поймет и даже должным образом не заподозрит той бури, которая бушует в душе донны Анны.

С другой стороны, Дон-Жуан — человек, который в такой же мере не может удовлетвориться обыденным, будничным, как Оттавио жаждет этого будничного и не переносит бурь.

Гофман не изобличает произвола и насилия старого порядка. Он не противопоставляет порокам феодалов нормы «естественного человека». Двадцатилетие, прошедшее между взятием Бастилии и ярмаркой в немецком провинциальном городе, для почетных гостей которой итальянская труппа ставила оперу Моцарта, покончило, как сумело, с произволом и насилием старого порядка и с пороками старых феодальных хозяев мира. Оказалось, что добродетели нового буржуазного филистера не лучше пороков старого режима. «Естественный человек» оказался человеком буржуазного общества. Нормы этого «естественного человека» оказались новой Бастилией, в которую заточили душу романтического поэта. Из мрака этой темницы поэт по-новому взглянул на Дон-Жуана и по-иному оценил его.

Сганарелю Мольера стыдно, что ему приходится прислуживать и поддакивать такому бесчестному и распущенному человеку, каким является Дон-Жуан. Эта оценка Дон-Жуана стала очень распространенной. Гофман отвергает ее.

«Если рассматривать эту поэму («Дон-Жуана»), не придавая ей более глубокого смысла и обращая внимание только на повествовательную сторону, то едва ли можно понять, каким образом Моцарт мог придумать и создать для нее музыку. Гуляка, сверх меры любящий вино и женщин, проказливо приглашающий к своему веселому столу каменного человека, как представителя старого отца, которого он заколол, защищая свою собственную жизнь, — в этом, сказать правду, не много поэтического, и, признаться, подобный человек не стоит того, чтобы подземные силы отличили его, как совсем особенную редкость для

ада, чтобы каменный человек, одушевленный просветленным духом, потрудился слезть с лошади ради увещания грешника покаяться перед его последним часом, чтобы, наконец, дьявол высылал лучших своих товарищей устроить самым страшным образом его перенесение в подземное царство».

Стоило ли потусторонним силам тревожиться по поводу такого ординарного грешника? Стоило ли тогда стольким гениям заниматься его воплощением? Нет, не таков Дон-Жуан и не таков смысл великих творений о нем.

Дон-Жуан замечателен прежде всего тем, что противостоит безликой толпе. Люди толпы — это ноли, которые должны иметь впереди себя какое-то число для того, чтобы образовать величину. Дон-Жуан представляет собой самостоятельную большую величину. «Сильное, прекрасное тело, склад души, из которой, воспламеняя предчувствие высшего, светится искра, западающая в сердце; глубокое чувство; быстро воспринимающий ум» — вот те качества, которыми «природа наградила Жуана как самое любимое из своих детищ» и которые возвышают «человека до близкого родства с божественным».

В тисках мещанина романтик готов рассматривать обрисованные им человеческие качества Дон-Жуана (способность глубоко чувствовать, развитый ум), как ниспосланные свыше. Они не могут быть уделом всех людей. С другой стороны, противостоящий живому одаренному человеку филистер, губящая живого человека обывательская толпа опять-таки кажется тому же романтику силой не временной, не порожденной конкретными социально-историческими условиями, а извечной земной эманацией потусторонней тьмы.

Душно Дон-Жуану в мире филистерской косности. Запавшая ему в душу божественная искра заставляет его стремиться ввысь. Демонический вечный враг человека пользуется этим стремлением Дон-Жуана, чтобы расставить ему свои сети «в виде любви к женщине».

«Конечно, здесь, на земле, нет ничего, что так возвышало бы человека в самой глубине его существа, как любовь; она, действуя таинственно и мощно, разрушает и просветляет глубочайшие элементы бытия; что же удивительного в том, что Дон-Жуан надеялся в любви утолить

томление, разрывавшее его грудь, и что дьявол именно здесь накинул ему петлю на шею?»

Не раз человек, который терял веру в бога и в потустороннюю жизнь, надеялся в любви к женщине обрести новый рай. Любовь к женщине стала единственным источником возвышения человека и привязанности к жизни для тех, кто отчаялся возвысить и обновить жизнь и человека путем социального действия.

Немецкие романтики времени Гофмана были в достаточной мере лишены возможности, а потому и способности к общественному действию. У них было слишком много оснований для того, чтобы признать обновление жизни тщетной мечтой. Великие чаяния французских просветителей роковым образом погибали под влиянием торжествовавшей буржуазии; кратковременные надежды и упования периода бури и натиска в Германии отцвели, не успев расцвести. Случилось это прежде всего потому, что немецкой мелкой буржуазии не было суждено подняться до политического уровня якобинцев.

Не удивительно, что обогащенный таким опытом Гофман пришел к выводу: на этой земле нет ничего, кроме любви, что могло бы возвысить человека.

Но ирония романтика разрушила и эту веру в любовь, вскрыла ее иллюзорность. Иллюзия любви — чудовищная игра, которую демон затеял с человеком. «Коварство вечного врага заронило в душу Дон-Жуана мысль, что через любовь, через наслаждение женщиною может уже на земле исполниться то, что живет в нашей груди только как небесное обетование и выражается именно в том бесконечном томлении, которое ставит нас в непосредственную близость с неземным».

Дон-Жуан дорого должен был уплатить за то, что поверил коварному врагу, будто возможно какими-то средствами осуществить здесь на земле «небесное обетование». «Без устали перебегая от прекрасной женщины к еще более прекрасной, до пресыщения, до разрушительного опьянения, с самою пылкою страстью наслаждаясь ее прелестями, но всегда думая, что обманулся в выборе, всегда надеясь найти идеал окончательного удовлетворения, Жуан должен был наконец признать всю земную жизнь бледною и плоскою и, презирая человека вообще, «восстать против того явления», которое ему казалось высшим в жизни и так горько его обмануло. Теперь всякое наслаж-

дение женщиною стало уже не удовлетворением его чувственности, а дерзким глумлением над природою и творцом».

Любовные проделки Дон-Жуана принимают характер мести самому творцу за то, что он допустил существование демонического начала наряду с божественным, за то, что он позволил демоническому «вечному врагу» человека столь коварно обмануть его, Дон-Жуана.

На самом деле у Гофмана эти любовные проделки Дон-Жуана обретают характер не столько протеста против творца, сколько мести и глумления над мещанином. В них жажда взорвать, растоптать благополучие мещанина, уничтожить его филистерский быт, в котором задыхается романтический художник. «Глубокое презрение к обыкновенным житейским взглядам, над которыми он чувствовал свое превосходство, и горькая насмешка над людьми, которые могут ожидать от счастливой любви и от вызываемого ею мещанского союза хотя бы малейшего исполнения высших желаний», — вот основной стимул его поведения.

«Всякое обольщение любимой невесты, всякое счастье влюбленных, разрушенное сильным, вызывающим иногда неисцелимый недуг ударом, является прекрасным торжеством над этою враждебною силою, все более и более поднимающим его над стеснительною жизнью, выше природы, выше творца».

Но, совершив свою расправу над мещанином, поглумившись над его благополучием и разрушив основу основ его добродетели и его счастья, надругавшись над семейным очагом, что дальше делать? Уйти из жизни, ибо она царство филистера. Куда? Конечно, никуда больше, как в ад. Стремление в рай было бы капитуляцией пред творцом, который создал филистера, и, стало быть, каким-то приятием самого филистера.

Поэтому Дон-Жуан столь решительно отвергает спасение ценой раскаяния: «Сквозь бурю, сквозь гром, сквозь вой демонов кричит Дон-Жуан свое страшное: «No!» (нет); час гибели настал». Он настал потому, что Дон-Жуан его жаждал. Жить в этом мире незачем больше. Остается лишь «низвергнуться в ад». Заметьте, не быть низвергнутым в ад за свои грехи, а самому низвергнуться в ад, ибо низвергнуться самому в ад лучше, чем жить в мире филистеров, чем примириться с творцом,

терпящим этот мир филистеров, и уйти в столь желанный для всех филистеров рай.

Донна Анна — это та божественная женщина, которая могла бы «дать Жуану познать жившую в нем божественную природу — познать в любви, сгубившей его вследствие козней дьявола, и вырвать его из отчаяния его ничтожных стремлений». Но Дон-Жуан увидел ее слишком поздно. Она стала уже только непосредственной причиной его гибели. Но именно потому, что она божественная женщина, он в свою очередь стал источником ее гибели.

Он отравил ее своим неприятием окружающей ее действительности. Огнем своих всеразрушающих страстей он осветил ей этот мир, и она увидела, что ее жених — лишь трусливый, прилизанный мещанин.

«Смерть ее отца от руки Дон-Жуана, союз с холодным, немужественным, заурядным доном Оттавио, которого как ей казалось, она прежде любила, даже бушующая пожирающим пламенем в глубине ее души любовь, вспыхнувшая в минуту величайшего наслаждения и теперь пылающая подобно огню губительной ненависти, — все это терзает ей грудь»

Она ищет гибели Дон-Жуана. В его гибели надеется найти свое успокоение. «Но этот покой — ее собственная земная гибель».

Свое истолкование образов Гофман выводит не из текста либретто, а из музыки. И это не только потому, что ценность оперы в гениальной музыке Моцарта, а не в либретто аббата Да Понте. В этом сказалось то исключительное значение, которое романтики придавали музыке в ряду других искусств: музыка — царство художника, поэта. Она тот надзвездный мир, который недостижим для филистера.

Общность судьбы погибающих Дон-Жуана и донны Анны с судьбой художника-романтика в современном обществе филистеров Гофман подчеркивает рассказом об артистке, исполняющей роль донны Анны. Он видит ее на сцене:

«Очи, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, словно из какой-то горячей точки, мечут лучистую пирамиду сверкающих искр, неугасимо, как греческий огонь, воспламеняющих душу!»

Он видит ее потом в своей ложе, куда она приходит, не подозревая, что она кого-то застанет. «Как счастливый сон соединяет самое странное и как благочестивая вера постигает сверхчувственное и свободлю ставит его в ряд так называемых естественных проявлений жизни, так и я от близости этой удивительной женщины впал в своего рода лунатическое состояние, в котором постиг таинственную связь, так тесно соединявшую меня с нею, что она как будто не могла отойти от меня даже и тогда, когда появилась на сцене».

Она говорит Гофману: «Ведь я знаю, что и тебе открылось чудное романтическое царство, где обитают небесные очарования звуков... я пела тебя, а твои мелодии — это я».

Это единство жизни и искусства артистки заставляет его с таким трепетом воспринимать происходящее на сцене. «Мне стало казаться, будто в жизни действительно происходит давно обещанное исполнение прекраснейших снов из другого мира, будто самые тайные предчувствия воспищенной души заключены в звуки и должны странным образом превратиться в чудеснейшие познания. В сцене донны Анны я чувствовал, что я трепещу, опьяненный наслаждением от скользившего по мне нежного теплого дыхания».

Это артистка не играет на сцене, а живет страстями и конфликтами воплощаемых образов, ибо трагедия этих образов — ее трагедия, трагедия художника, который задыхается в обществе филистеров. Для нее, как и для донны Анны, покой — гибель. Она, как и донна Анна, не переживет бури, которая творится в ее душе. Ибо она живет на сцене «теми ужасно преувеличенными чувствами», которые мешают умному мещанину спокойно насладиться «порядочной оперой» после ярмарочного ужина, а ее смерть является лишь поводом для обывательской шутки острящего филистера.

Дон-Жуан Гофмана — замаскированный в испанские костюмы времен рыцарства немецкий романтик. Самый этот костюм понадобился Гофману для того чтобы подчеркнуть, что трагедия этого романтика порождена не его современностью, а коренится в извечном конфликте божественного и демонического начал, противоречиями которых терзаются поэтические души.



В отличие от Гофмана Байрон откровенно переносит Дон-Жуана из рыцарских времен в современность.

Дон-Жуан до Моцарта и Гофмана — изобличительный образ. Для Мольера он — худшее воплощение худших сторон своего общества. Своими положительными качествами от только углубляет изобличение того отрицательного, что впитал в себя.

Дон-Жуан Гофмана — изобличитель порочности мира. Его преступления продиктованы жаждой отомстить миру за его порочность и ничтожность. Его гибель — результат его нежелания и неспособности примириться с этой действительностью, принять ее путем раскаяния, покориться нормам этого порочного и ничтожного мира.

Дон-Жуан Байрона — норма этого мира. Он не изобличитель и не изобличаемый, он не блудный сын и не бунтарь. Он — «сын своего века». Он — «герой нашего времени». И не худший. По своим индивидуальным качествам он некоторыми своими особенностями принадлежит к лучшим людям своего века, к наиболее ярким, красочным, а в некотором отношении и к наиболее симпатичным представителям своего общества.

Дон-Жуан Байрона, как тип, такой же представитель своего века, своего общества, как Адольф Бенжамена Констана, как «сын своего века» Мюссе, как Онегин Пушкина.

Еще А. А. Бестужев, зная лишь начало «Евгения Онегина», указывал в письме Пушкину на эту близость Евгения Онегина и Дон-Жуана. Пушкин писал А. А. Бестужеву в ответ: «Ты сравниваешь первую главу с Дон-Жуаном. Никто более меня не уважает Дон-Жуана (первые пять песен, других я не читал), но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, и сравниваешь его с моей, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня бы затрещала на бережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово сатирический не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен... Ах! Если бы заманить тебя в Михайловское!.. Ты увидишь, что если уж и сравнивать

Онегина с Дон-Жуаном, то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (*gracieuse*), Татьяна или Юлия»<sup>1</sup>.

Пушкин отвергает это сравнение Бестужева.

«Дон-Жуан» Байрона прежде всего сатирическое произведение. В этом его пафос. Пушкин, конечно, преувеличивал, когда он писал, что о сатире «и помину нет в Евгении Онегине». В этих словах была лишь его неудовлетворенность теми элементами сатиры, которые заключались в первых главах «Евгения Онегина», сознание, что в условиях царской России он лишен возможности дать подлинную сатиру на врага, которого считал еще более отвратительным и более страшным, чем враг Байрона. Пушкин полон был по отношению к нему сарказма в еще большей степени, чем Байрон по отношению к английской действительности. Недаром он в те годы так прославлял «бич» Ювенала. «У меня бы затрещала набережная, если бы коснулся я сатиры».

Пушкин подчеркивает сатирический характер «Дон-Жуана» Байрона как его основную особенность и в этом плане отвергает сравнение этого произведения с «Евгением Онегиным». Но при этом он подчеркивает реалистически бытовой характер «Дон-Жуана» Байрона, то, что в нем даны образы и картины современности. В этом смысле он сопоставляет Татьяну и Юлию.

Пушкин, таким образом, установил две основные особенности «Дон-Жуана» Байрона: его сатирический и его реалистически актуальный характер.

Истолковывая смысл эпиграфа к «Дон-Жуану»: «*Difficile est propterea communia dicere*» («Трудно хорошо выразить общеизвестные вещи»), Пушкин писал: «*Communia* значит не обыкновенные предметы, но *общее всем* (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным). См. *ad Pisones*. Предмет *Дон-Жуана* принадлежал исключительно Байрону»<sup>2</sup>.

Под «общеизвестными вещами» Пушкин в данном случае подразумевает литературные идеи, мотивы, образы и легенды, многократно обработанные, ставшие каноническими. Их трудно по-своему, по-новому выразить. Бай-

<sup>1</sup> «Пушкин-критик», «Academia», стр. 68, письмо от 24 марта 1825 г.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., ГИХЛ, М. 1936, т. 6, стр. 155.

рон, по мнению Пушкина, разрешил эту задачу тем, что сызнова превратил Дон-Жуана из «общеизвестной вещи» в «обыкновенный предмет». Такие «обыкновенные предметы», слитые с «предметами вымышленными», образуют произведения искусства.

«Исключительно Байрону» принадлежит в разработке темы «Дон-Жуана» сатирическая трактовка произведения, его показ Дон-Жуана как своего современника. В этом ценность «Дон-Жуана» Байрона.

У Дон-Жуана много любовных историй. Но не потому, что живет в нем душа легендарного «Севильского проказника», который только тем и жил, что соблазнял женщин. И не потому, что горит в нем огонь демонических страстей, что он ищет совершенную женщину, как Фауст ищет истину, — и не находит ту совершенную женщину, которая была бы воплощением его идеала. И не потому также, что, отчаявшись найти такой идеал, признав, как Дон-Жуан Гофмана, «всю земную жизнь бледною и плоскою», он своими любовными проказами мстит ей за ее ничтожность.

Нет, эти любовные истории не являются своеобразным протестом Дон-Жуана против бледной и плоской жизни. Они — результат этой жизни. В них его капитуляция перед действительностью. В них его участие в жизни на тех же основаниях и в соответствии с теми же нормами, по которым живут все.

Мой ветренный герой, как все герои,  
Был знатен, юн, любовь вселял в сердцах;  
Понятно, что не мог он быть в покое  
Оставлен<sup>1</sup>.

Он только ветренный герой, а не демоническая фигура. Он — «как все герои». Слова «все герои» имеют здесь двойной смысл — герои всех модных романов и все «светские львы». Он, как все герои, не поражает женщин своими огненными страстями, наоборот, дамы не оставляют его в покое, а он только не склонен играть смешную и не соответствующую «наших лордов жалким нравам» роль «прекрасного Иосифа».

Дон-Жуана, едва ставшего юношей, «Инесса добродетельная» не оставляла в покое. Правда, у нее на то

---

<sup>1</sup> Песня одиннадцатая, строфа LXXIII. Все цитаты из «Дон-Жуана» даны в переводе П. Козлова.

были особые основания. Она была старше Дон-Жуана всего на семь лет, а ее мужу было уже пятьдесят:

Я замечал, что самых честных дам  
Невольно тянет к молодым мужьям.

Инесса положила начало атакам дам на Дон-Жуана. После многочисленных приключений Дон-Жуан попал в Лондон. Он там «вращаться стал средь львиц и франтов Вест-Энда». Он был принят как свой в кругу тех, «кого называют высшим светом». Там повторилось в еще большей степени то же, что происходило при встречах с Инессой на родине Дон-Жуана.

#### XLVII

Жуан, сроднившись с новой обстановкой,  
Нашел себе арену для побед.  
Он обладал искусною сноровкой  
Всем нравится: как Моцарта дуэт,  
Он нежностью пленял; все делал ловко  
И, хоть был юн, уж много видел свет,  
Которого и козни и интриги  
Ошибочно описывают книги.

#### XLVIII

Девицы, с ним вступая в разговор,  
Смущались и краснели, дамы тоже,  
Но их румянец, словно метеор  
Не исчезал: чтоб быть на вид моложе,  
Они румяна клали. Дочек хор  
Одеждою пленял Жуан пригожий,  
А хор мамаш тайком разузнавал,  
Есть братья ль у него и капитал<sup>1</sup>.

Практика Дон-Жуана — бытовое явление для общества этих дам.

Не в пример своему испанскому прародителю — Дон-Хуану Тенорьо, герой Байрона в состоянии подчас серьезно любить. У Тирсо де Молина Дон-Жуан однажды после кораблекрушения просыпается на руках у прекрасной девушки — рыбачки Тисбеи, оберегающей его покой и выхаживающей его. Но как только Дон-Жуан приходит в себя, он ее соблазняет, а затем бросает для того, чтобы на следующий день поступить так же с другой встретившейся девушкой. О рыбачке он тотчас забывает.

<sup>1</sup> Байрон, Дон-Жуан, песня одиннадцатая.

В сниженном виде, в соответствии со своей общей задачей, дает такой эпизод также Мольер. Дон-Жуан чуть не гибнет, гоняясь по морю за намеченной очередной жертвой. Едва избегнув опасности, он начинает втягивать в свои сети невесту своего спасителя для того чтобы тут же ее предать, как он предал всех ранее встретившихся ему женщин.

Байрон, как бы следуя этой традиции Тирсо де Молина и Мольера, также заставляет своего Дон-Жуана пройти через кораблекрушение. После кораблекрушения за Дон-Жуаном заботливо ухаживает Гайде, дочь пирата, который тоже некогда был рыбаком.

Но Дон-Жуану свойственны и иные, более искренние и более глубокие, чувства и отношения, чем те, которые проистекают из нравов «большого света». На заботы Гайде о нем он отвечает чистой, страстной и большой любовью. За любовь к ней он расплачивается кровью и цепями, но долго не может забыть ее.

С Жуаном вместе скована была  
Красивая романка из Анконы;  
Ее победам не было числа...

.....  
Теперь она успеха не имела:  
Жуан в такую скорбь был погружен,  
Что жгучесть взоров девы не согрела  
Его души. Хотя касался он  
Ее руки и стана то и дело,  
Все ж хмелем страсти не был увлечен.  
Без учащенья бился пульс Жуана:  
Тому виной была отчасти рана<sup>1</sup>.

Прекрасная романка не трогала Дон-Жуана потому, что в нем жила тоска по погибшей Гайде.

Я уже отметил, что история с кораблекрушением вызывает в памяти родственные ситуации у Тирсо де Молина. Однако в этой истории — не приверженность Байрона к литературной традиции, а дань любви к экзотике. Сама по себе эта дань отнюдь не является результатом консерватизма Байрона в отношении своих собственных мотивов. Наоборот, она — результат тех общих причин, которые привели Байрона к его экзотическим мотивам. В них было противопоставление красоты и цельности народов,

---

<sup>1</sup> Песня четвертая, строфа ХСV и ХСVІ.

не тронутых цивилизацией, лицемерию и холодной расчетливости цивилизованных джентльменов и их дам.

В романтической встрече с Гайде было утверждение, что если еще возможно кого-нибудь любить, то только дочь природы, рыбачку, принимающую своего возлюбленного в дикой пещере, но отнюдь не салонных барышень и дам «большого света».

Но Байрон — создатель Дон-Жуана — был уже весьма далек от Байрона — автора романтических поэм. Поэму «Дон-Жуан» писал Байрон-реалист, Байрон-сатирик. Реалистическая ирония концовки снижает поэтому романтическую аргументацию холодности Дон-Жуана к чарам победительницы из Анконы; причиной тому была не только скорбь по Гайде и верность ее памяти:

Тому виной была отчасти рана.

Виной тому было также и то, как узнаем мы из дальнейшего повествования, что ни двор Екатерины в России, ни «большой свет» Лондона к тому времени еще не успели достаточно испортить Дон-Жуана.

Дон-Жуан Байрона в своих странствованиях совершает маршрут, во многом совпадающий с маршрутом Казановы — самого знаменитого из всех Дон-Жуанов XVIII века, магистра донжуанского «ордена». Но поведение Дон-Жуана в Турции больше сближает его с образами романтически целомудренных героев, чем с Казановой.

Дон-Жуан бежит от любви Гюльбеи, любимейшей из жен султана. Он героически спасает при взятии Измаила малютку, которую впоследствии воспитывает.

Этот период его жизни особенно показывает, что вообще любовь, стремление к победе над женщинами не является ведущей страстью героя Байрона, а тем более не является его единственной страстью. Не менее сильна в нем страсть благородного воина.

Если впоследствии в Лондоне он занят преимущественно любовными похождениями, то это происходит потому, что к тому времени он уже отравлен всеобщим разочарованием и скептицизмом. Он спасается от равнодушия и скуки жизни любовными развлечениями.

Немало было потрачено усилий для обнаружения автобиографических элементов в образе Дон-Жуана. Сколько исследователей этого произведения Байрона

с большим рвением доказывали, что Дон-Жуан выражает мысли и нередко отражает поведение самого Байрона. Эти утверждения столь же бессодержательны и бесплодны, как и всякие попытки проводить знак равенства между Пушкиным и Онегиным, Лермонтовым и Печориным.

Нет, Дон-Жуан не Байрон! Пошлы и вульгарны всякие попытки любителей «донжуанских списков» доказать, что Байрон в «Дон-Жуане» рассказывал о своей жизни и оправдывал свою жизнь.

Смысл Дон-Жуана был несомненно другой и имел более общее значение. Ум и отвага Дон-Жуана, его героизм и великодушие, живость его чувств, его способность любить, его красота, все те качества, которые возвышают его над средним уровнем придворных франтов и великосветских джентльменов, могли бы стать источником большой жизни. Но заполнить свои годы значительным содержанием он мог бы лишь в другом обществе, среди людей иных интересов, а может быть и в иную эпоху. В современной Европе все его достоинства могут быть использованы только для салонных побед.

Ум, страстность, обилие жизни в Дон-Жуане нужны Байрону для противопоставления их ограниченности, старческой холодности и безжизненности столь ненавистного Байрону общества.

Говорят, как о вещах  
Ужаснейших, об умственном застое,  
О бедности, болезнях и стихах;  
Но, что б сказали люди, боже правый,  
Узнав, как наших лордов жалки нравы!

#### LXXIV

Да, наши лорды, молодость сгубив,  
Красивы, но изношены; богаты,  
Но без гроша (именья заложив  
Жидам); игрой, попойками измязы,  
Они на доблесть смотрят, как на миф.  
Порою с изумлением палаты  
Внимают их речам. Затем финал —  
И новый лорд в фамильный склеп попал!

Этим лордам Байрон противопоставляет своего ветреного героя, который «любовь вселял в сердцах».

Общество этих лордов, вернее, вся эпоха Байрона опустошила Дон-Жуана и сделала его ветреным. Дон-Жуан

потерял способность к глубоким переживаниям, ибо мир безнадежно состарился:

Дни юности нельзя вернуть назад;  
Но можно орошать струей мадеры  
Сухую степь, где гаснет наш закат;  
Есть также и другие утешенья:  
Парламент, сходки, выборы и пренья.

## VI

Религия, налоги, мир, война  
Занять собою могут наше время;  
Порою (страсть к отличиям сильна!)  
Честолюбивых дум нас давит бремя.  
Да, наконец, нам ненависть дана;  
Когда ее запало в душу семя,  
Лишь ей одною дышит человек:  
Он любит миг, а ненавидит век.

Вот что делает героя Байрона Дон-Жуаном. Его век — не век большой любви и глубокой веры, не век положительных идеалов. Увлечься можно лишь на миг.

Байрон вспоминает иную эпоху — эпоху рыцарства, которая сильна была своей цельной верой и единой любовью. Он вспоминает другого героя, Дон-Кихота, который прожил свою жизнь с верой в добро, со стремлением к справедливости. Но этот век миновал, а герой этот давно осмеян.

Век веры погиб. Вместе с гибелью романтики исчезла героика. Смех Сервантеса изобличил тщету романтики. Романтизм поэтому и в творчестве самого Байрона уступает место реализму. Демонические герои романтических поэм уступают место иронии и сатире скептика. Ирония и скепсис — основной тон, в который окрашено настроение Дон-Жуана после его петербургского придворного и лондонского великосветского опыта.

Сатира определяет характер поэмы «Дон-Жуан». Сатирический характер произведения сделал его своеобразной социальной энциклопедией современного Байрону общества.

Аристократ по происхождению, бунтарь, восставший против своего класса, Байрон-реалист всего больше изображал аристократию. Ее быт и нравы все чаще являются мишенью для его стрел. Но Байрон знает, что хотя аристократия и представляет собою высший свет, куда бур-



жуа так мечтают попасть, но не аристократия — хозяин страны, а банкиры. «Мир подвластен миллионам».

Банкиры — олигархи в наши дни!  
Их капиталы нам дают законы.

Банкир сменил феодала — вот основной результат всех великих дел нового времени. Вот источник всех разочарований. Вот причина всех причин, почему не стало веры и измывчали чувства. Вот что сделало скепсис основной чертой «героя нашего времени» и что питало сатиру Байрона.

Но между скепсисом его героя и его собственной сатирой лежит пропасть.

Ирония и насмешка героя проистекают от его опустошенности, оттого что он ни во что не верит, ни к чему не стремится. Но его герой не бунтует против этого мира и не скорбит по поводу того, что мир таков, а не иной. Ирония и скепсис для героя — лишь особая форма торжества в этом ограниченном и скучном мире.

Байрон скорбит и бунтует, стремится взорвать этот мир и прозреть мир иной. Его скорбь — глубокая, граничащая с пессимизмом отчаяния. Но в самой скорби, в самом пессимистическом недовольстве — воля к иной жизни, убеждение, что такой, как она есть, жизнь остаться не может. Скорбь порождает сатиру и, как сатира, становится источником воздействия на действительность и изменения действительности. Эта огромная дистанция между Байроном и его героем диктовала ему необходимость признать «отступления власть»<sup>1</sup>. Так широко пользоваться отступлениями было необходимо потому, что содержание последних много шире и глубже непосредственного содержания Дон-Жуана. Но весь характер Дон-Жуана таков, что по поводу него и в связи с ним можно прийти ко всем этим рассуждениям и высказываниям, чтобы потом снова вернуться к описанию «той милой дамы, с которой пришлось Жуану пасть»<sup>2</sup>.

Легенда делала Дон-Жуана нарушителем норм. Он дерзко насмехается над семейными нормами. Он низвергает авторитеты и догмы. Он — безбожник. Он — распутник и вольнодумец.

---

<sup>1</sup> Байрон, Дон-Жуан, песня тринадцатая, строфа XII.

<sup>2</sup> Там же.

Байрон использует все эти характерные черты Дон-Жуана, но он лишает их разрушительного характера. Распутник превращается в ветреного малого. Вольнодумец — в остряка-скептика. Он — скорее герой моды, сенсации, чем низвергатель основ. Он — лишь живая демонстрация того, что «основы» эти достаточно блеклые, штампованные, запыленные. Дон-Жуан может над ними издеваться, но он достаточно скептик как для того чтобы их не почитать, так и для того чтобы не добиваться их низвержения. В этом-то и состоит его вольнодумство.

В различном характере вольнодумства Дон-Жуана Тирсо де Молина и Мольера и философских запросов Дон-Жуана Байрона сказывается вся эволюция образа Дон-Жуана за те сто пятьдесят — двести лет, которые отделяли Байрона от его предшественников.

Дон-Жуан XVII века ни в чем не сомневается. Он верит лишь очевидности, причем сама очевидность не возбуждает в нем сомнений: «Дважды два — четыре» — это единственная и непреложная истина.

В «Дон-Жуане» Байрона мы читаем:

По-моему, нет правды непреложной;  
Я ничего не знаю и в расчет  
Беру, что в этом мире все возможно<sup>1</sup>.

Дон-Жуан XVII века верит лишь в земное, о смерти и потустороннем он не думает. Он гедонистически упивается земными благами.

«Дон-Жуан» Байрона полон скорби:

Смеется смерть... Порвав с землей оковы,  
Там оставляет жизнь немой скелет.  
(Так скрывшееся солнце с силой новой  
Другим странам дарит тепло и свет.)  
Над чем в тоске мы слезы лить готовы,  
Смеется смерть; от ней пощады нет.  
Скелета рот без губ и без дыханья  
Невольно нас приводит в содроганье.

## XII

Смотрите, как скелет, что глух и нем,  
Смеется с злой гримасою над нами  
И злобно издевается над тем,  
Чем был недавно сам. Когда крылами

---

<sup>1</sup> Песня четырнадцатая, строфа III.

До нас коснется смерть, ее ничем  
Не удалишь; костлявыми руками  
Со всех содрать придется кожу ей.  
(А кожа всяких платьев нам дороже.)

### XIII

Смеется смерть своим беззвучным смехом,  
И жизнь пример с нее должна бы брать;  
Она смогла б, служа ей верным эхом,  
Все призрачные блага попить.  
Глумясь над славой, властью и успехом,  
Ничтожества на нас лежит печать.  
Ничтожны мы, как капли в бурном море,  
Да и земля лишь атом в звездном хоре<sup>1</sup>.

В «Каине» и «Манфреде» смерть делает бессмысленными все человеческие идеалы. В «Дон-Жуане» мотив смерти также дан как утверждение суетности всех человеческих страстей и устремлений.

В «Манфреде» и «Каине» — признание ничтожности человеческого знания, ибо безусловное знание сводится к тезису: впереди смерть. Эту мысль Байрон повторяет неоднократно и в «Дон-Жуане».

Но в «Дон-Жуане» Байрон приходит к такому отрицанию, которое становится началом положительного утверждения.

Противоречья царствуют кругом,  
Но мне ль вступить на путь бесспорно ложный!  
Тому, кто сомневается во всем,  
Предаться отрицанью невозможно<sup>2</sup>.

Байрон приходит и к сомнению в самой смерти:

Что известно вам? — Что смерть нас ждет?  
Но, может быть, и это станет ложно,  
Коль вдруг эпоха вечности блеснет<sup>3</sup>.

В «Каине» и «Манфреде» Байрон от социальной безысходности пришел к внесоциальной скорби, к «мировой скорби». Социальное в «Дон-Жуане» ведет его к сомнениям в извечности своей скорби.

В «Дон-Жуане» конкретная картина общественной действительности приводит его к сознанию, что источник

<sup>1</sup> Песня девятая, строфы XI, XII и XIII.

<sup>2</sup> Песня пятнадцатая, строфа LXXXVIII.

<sup>3</sup> Песня четырнадцатая, строфа III

всего его пессимизма не в «вечной» природе человека, а в исторических условиях его социального бытия.

Могла бы правда светлым быть ключом,  
Но люди поступают с ней безбожно,  
Ее мешая с грязью; потому  
Теперь мы видим в ней не свет, а тьму.

Байрон в «Дон-Жуане» отходит от философски-метафизического к социально-конкретному. Отсюда реализм этого произведения. Отсюда проблески оптимизма. Отсюда его заостренная сатиричность.

«Дон-Жуан» Байрона — антибуржуазное произведение, чуждое гофманского романтического философствования. «Дон-Жуан» выражает не вечную трагедию человека, а его конкретный социально-исторический кризис. Он полон обличения, и в этом отношении он продолжает традицию Дон-Жуана XVII века. Но направленность обличения здесь иная — не антифеодальная, а антибуржуазная. Дон-Жуан усложнен новым опытом. Но поэтому он только «сын века», «герой нашего времени», а не вечная категория, как это представлялось Гофману.

Два образа Дон-Жуана, созданные в первой четверти XIX века Гофманом и Байроном, образовали две линии дальнейшего развития этих образов современниками Пушкина.

Прежде чем перейти к дальнейшему, подведем итоги нашего анализа этих образов.

Дон-Жуан Гофмана — «божественное начало» в человеке, бунтующее против его земной ограниченности. Трагедия Дон-Жуана — в неразрешимом противоречии между «божественным» и «демоническим». Стало быть, Дон-Жуан — по Гофману — категория «вечная», вне- и над-социальная.

Объективно Дон-Жуан Гофмана — фигура антибуржуазная.

В «Дон-Жуане» Гофмана выражена трагедия поэта в царстве филистерства. Но поскольку поэт не знает путей освобождения от гнета филистера, трагедия Дон-Жуана становится для него внеисторической, философско-абсолютной.

Иное дело — Дон-Жуан Байрона. Он — современник поэта, «сын века». Его отрицание аристократии уже исхо-

дит из того, что она больше не противостоит буржуазии, а служит ей.

Он глубоко социален и потому сатиричен. Он богат опытом буржуазных революций и разочарований в их результате, отсюда его философский характер. Это философия историческая, социальная, не лишенная проблесков оптимизма и объективно направленная на изменение действительности. Больше, чем в «Манфреде» и «Каине», в «Дон-Жуане» обнажена социально-историческая природа байроновской скорби. Эта скорбь — от социального скептицизма и социального бунта.

## 7

Линия Гофмана нашла свое продолжение преимущественно в немецкой литературе. Христиан-Титрих Граббе написал в 1828 году драму «Дон-Жуан и Фауст». Оба они безуспешно добиваются любви донны Анны. Оба они в последнем счете сходятся в признании, что любовь — высшее благо, которое дано человеку.

Рыцарь, который выполняет при Фаусте роль Мефистофеля, предлагает Фаусту такой «дворец чудесный», что «любому императору... завиден был бы». Но Фауста этот дар не тешит:

### Фауст

Что император! Что он для меня!  
Я всех сильнее на земле, но замок  
Моей не соответствует любви  
К прекрасной Анне.

### Рыцарь

Все, что лишь возможно,  
Я дал; но нет любви твоей границ.

### Фауст

Искусство, знание, и душа, и сердце  
Не терпят тесных рамок и границ;  
Так и любовь!

### Рыцарь

Но силе, постоянству  
Границы есть.

## Фауст

Презренное ученье!  
Для адской лишь односторонней злобы  
Оно пригодно То, что без границ  
Я чувствую, — я должен безгранично  
И выражать: к чему иначе чувство? <sup>1</sup>

Свои стремления к безграничному знанию Фауст соединил с жаждой безграничной любви.

Дон-Жуан у Граббе также приходит к жажде безграничной любви. Но путь к ней для Дон-Жуана иной.

### Дон-Жуан

Сперва девиз всегдашний мой узнайте:  
Король, любовь, отечество и слава;  
Нет, не способен к пламенной любви  
Тот, в чьей груди четыре эти слова  
Огнем священным вечно не горят!

### Дон Октавио

Одно словечко вы забыли: верность.

### Дон-Жуан

Нет, я не раб и не терплю цепей!

Критика указывала на неуместное подчеркивание Граббе патриотизма и роялизма Дон-Жуана. С другой стороны, она отмечала некоторую противоречивость этого роялизма и патриотизма: они невозможны без верности, которую Дон-Жуан отвергает.

Но, во-первых, слова преданности королю, отечеству и славе являются лишь реалистически бытовой чертой испанского гранда. А во-вторых, этот испанский гранд не воспринимает преданность королю и отечеству как ограничение своей свободы. Верность, которую Дон-Жуан отвергает, относится лишь к женщине, ибо только эту верность он воспринимает как цепи, ненавистные ему.

Но в своей любви к свободе и ненависти к цепям Дон-Жуан сходится с донной Анной. Здесь точка тяготения донны Анны к Дон-Жуану.

Донна Анна отвергает Фауста. Но она любит Дон-Жуана, несмотря на то что он — убийца ее отца. На вопрос Фауста, почему она любит Дон-Жуана, она отвечает:

---

<sup>1</sup> Цитирую по переводу Н. Холодковского, журнал «Век», 1882, кн. 1.

«В любви нет слова «почему»... Любовь свободна, лишь ненависть в цепях... чем сильнее люблю, тем пламенней его я ненавижу».

Дон-Жуана она любит и ненавидит, Фауста она только ненавидит. Дон-Жуан сумел очаровать ее словом любви. Много познавший Фауст слов любви сказать не может. Испушенный всезнанием, он знает, что «ласка, нежность — это только маска». Отчаявшись добиться любви донны Анны, Фауст ее убивает, бросая в бездну. Но гибель донны Анны приводит его к сознанию, что «действительность — огонь и яд».

Любви нет. Превыше всего — сила. Таков последний вывод Фауста. Уверенный в своей силе, он кидается на рыцаря, который схватывает, душит его и бросает в бездну адскую, как он сам некогда швырнул туда донну Анну.

Фауст, жалкий раб потусторонней силы, вздумал бунтовать против нее и потому погиб.

Но тот же рыцарь, олицетворяющий потустороннюю силу, произнес последний приговор над Дон-Жуаном. К Дон-Жуану является статуя, которая предупреждает его, что ему угрожает скорая гибель от рук рыцаря, если он не покается.

Дон-Жуан отвечает: «Чем я был, тем я останусь», и со словами «король, любовь, отечество и слава» он погибает, верный своему девизу и достойный славы, поскольку он и перед лицом смерти сумел остаться верным себе.

Несмотря на реалистические тона, Граббе смыкается с Гофманом по линии понимания Дон-Жуана, как воплощения извечной трагедии человека, бессильного переступить положенный ему предел.

Еще более последовательное выражение линия Гофмана нашла у Николая Ленау, одного из последних представителей австрийского романтизма. В своей незаконченной поэме «Дон-Жуан» (1844) он показал, что любовь для Дон-Жуана не только наслаждение. В ней — сущность жизни, в ней смысл бытия. Любить — значит исполнять волю природы. Неповиновение воле природы ведет к уничтожению жизни. Тот, кто не может больше любить, не должен больше жить.

Неизменный победитель в борьбе с сильными и ловкими врагами, Дон-Жуан в последний час подставляет свою грудь ничтожному дону Педро. Этот поединок

является по существу замаскированным самоубийством Дон-Жуана, поэтому он и говорит дону Педро: «Мой смертельный враг в моей руке. Но и это мне наскучило, как сама жизнь».

Незавершенная драматическая поэма о Дон-Жуане Ленау чрезвычайно поучительна с точки зрения своеобразной преемственности этого образа.

У Тирсо де Молина и у Мольера Дон-Жуан — явление конкретно-социальное и конкретно-историческое. Самые его пороки являются обличением социальных пороков той системы, восстание против которой эти авторы предвосхищают.

Дон-Жуан Гофмана возник из разочарования в результатах этого восстания, глубокого недовольства восторжествовавшей буржуазной системой и из неверия в бунт против нового хозяина, неверия в возможность принципиального изменения человеческой жизни. Отсюда внеисторический, внесоциальный характер Дон-Жуана Гофмана. Отсюда его титанизм, за которым по существу кроется индивидуализм одинокой буржуазной личности.

В дни Гофмана в самом этом титанизме был еще известный бунт против нового порядка, торжество которого несло столько разочарований лучшим людям эпохи.

Но чем дальше, тем больше этот титанизм вырождался в упадочный индивидуализм, проникнутый мотивами самоубийства, и тогда приходит Дон-Жуан Ленау. Сквозь романтически-философскую вуаль этого Дон-Жуана уже проглядывают черты опустошенных себялюбцев модернизма, скованных двумя соблазнами: пола и самоуничтожения.

То снижение образа, которое так явственно намечено в незаконченной поэме Ленау, таилось уже во внесоциальной и внеисторической трактовке этого образа Гофманом, поскольку в ней был отказ от борьбы за уничтожение порочной социальной системы, борьбы, вдохновлявшей Мольера, когда он создавал свою пережившую века драму о Дон-Жуане.

Вторая, байроновская, линия истолкования Дон-Жуана, как вариации «сына века» и в плане опыта «сына века», была развита преимущественно французскими писателями — современниками Пушкина. Все они писали о Дон-Жуане примерно в те же годы, что Пушкин, но независимо от него и, по-видимому, не подозревая, что в рус-



ской литературе создан величайший памятник этой мировой легенды.

На Дон-Жуане остановился Альфред де Мюссе в своей поэме «Намуна» (1832, песнь вторая). Для Мюссе Дон-Жуан — искатель идеала на земле. Этот идеал возможен в женщине. Женщина — не воплощение божественного начала на грешной земле. Она — идеал земного. Она должна дать Дон-Жуану высшее земное наслаждение. Любовь сулит высший экстаз человеку. Но тщетны поиски Дон-Жуана. Каждая новая женщина — не приближение к идеалу, а лишь новое разочарование. Дон-Жуан был бы спасен, если бы мог примириться с достигнутым, остановиться на последнем разочаровании и сказать себе, что впереди лишь другие, худшие, разочарования. Но в каждой новой неудаче он видит толчок для поисков нового идеала в другой женщине. Эти непрерывные искания ведут его к роковой развязке.

Здесь романтическая реабилитация Дон-Жуана, признание его неизбежной гибели из-за того, что между его идеалами и действительностью — бездна.

В этой трактовке образа Дон-Жуана — своеобразная вариация одного из центральных мотивов Мюссе; действовать, творить, преодолевать сопротивление — бессмысленно и бесцельно. Человеку дано лишь пассивно созерцать и наслаждаться жизнью.

Этот опыт «Исповеди сына века» Альфред де Мюссе переносит на все века. Он делает его источником катастрофы Дон-Жуана, который погибает потому, что вечно ищет идеального. В результате такого опыта сын Тициана отказывается от творчества, от созидания, ограничившись пассивным наслаждением жизнью. Вместо того чтобы писать закат на море, он любит закатом. Вместо того чтобы создать портрет своей возлюбленной, он наслаждается ее любовью (новелла «Сын Тициана»).

Для романтика Мюссе трагедия Дон-Жуана — вариация излюбленной романтической идеи о бесплодности поисков идеала на земле, об обреченности того, кто не может примириться с жизнью, как она есть, и перестать стремиться к идеалу.

Для Проспера Мериме Дон-Жуан лишь характерная фигура богатой исключительными происшествными реалистической новеллы, которую Мериме противопоставлял романтической прозе.

Его новелла «Души чистилища» начинается с утверждения, что вообще-то существовало множество Дон-Жуанов. Их было столько, сколько в древнем мире было Юпитеров.

Всех этих Юпитеров легенда соединила впоследствии в одного, приписав ему все происшествия, случившиеся с каждым из его тезок в отдельности. «Такое же смешение произошло с Дон-Жуаном, личностью почти столь же знаменитой, как особа Юпитера. Одна только Севилья насчитывает несколько Дон-Жуанов. Многие другие города также имеют собственных Дон-Жуанов. Каждый из них некогда обладал своей особенной легендой. Но с течением времени они слились в одну».

Этим введением Проспер Мериме отстаивает реалистическую основу своего рассказа. Он, мол, дает не новую вариацию легенды, а правдивый рассказ об одном конкретном Дон-Жуане. Легенда сняла индивидуальные особенности. Она оставила лишь одну общую черту. Легенда схематизирована. Реалист от общего возвращается к частному, от абстрактной схемы к повести о конкретном. Поэтому он отказывается от традиционного жанра драмы, от традиционных спутников жизни и драмы Дон-Жуана, от традиционного финала со статуей, наконец, от традиционной обрисовки образа. Во всех легендах о Дон-Жуане этот герой — единственный в своем роде. Он развратитель и богохульник, противостоящий всему обществу. Он — беспримерен. Иное дело — герой, о котором рассказывает Мериме в своей новелле «Души чистилища».

Его Дон-Жуан не из рода Тенорио. Его повесть — о Дон-Жуане де Маранио. Он воспитывался в хорошей испанской семье. Мать вселяла в него благочестие, отец внушал ему воинские страсти. Отправляя его юношей в Саламанкский университет, отец наказал ему: «Помни, что драгоценнейшее достояние дворянина — его честь; твоя же честь — честь дома Маранио. Пусть лучше погибнет последний отпрыск нашего дома, чем на его честь падет малейшее пятно. Прими эту шпату: она послужит тебе защитой, если на тебя нападут. Никогда не обнажай ее первый; но помни, что предки твои никогда не влагали ее в ножны, не победив или не отомстив за себя».

Саламанкский университет был славен своей наукой. «Дон-Жуана обурежала жажда знания. Он собирался

воспринимать каждое слово, которое слетит с уст его профессоров».

Университет был также славен «дерзостями буйной молодежи... царившей в городе». Дон-Жуан не мог противостоять влиянию этой молодежи. В первый же день Дон-Жуан познакомился с одним из ее руководителей — доном Гарсио, который стал другом и советчиком неопытного юнца Дон-Жуана. Он-то и заразил своего юного друга всеми пороками, которые мы привыкли называть донжуанскими.

История дона Гарсио представляет собой тысячу первый вариант легенды о Дон-Жуане.

Дон Гарсио — соблазнитель, неустрашимый и неутомимый дуэлянт, эпикурец, циник и богохульник. Он никогда не думал о раскаянии и вечно издевался над теми, кто, предаваясь всю свою жизнь всяческому разгулу и греховным удовольствиям, в последнюю минуту перед смертью обнаруживал признаки слабости, начинал заботиться о каких-то мессах и размышлять об успокоении своей души.

Вот этот дон Гарсио и стал злым гением скромного, тихого юноши Дон-Жуана де Маранио, сбил своего юного друга с пути истины и толкнул его на путь греха и соблазна.

К концу своих дней некогда скромный и тихий юноша, оставивший отчий дом с намерением овладеть наукой, своим донжуанским списком мог сравниться со своими наиболее легендарными тезками.

Началось дело с невинных юношеских развлечений. Но затем дон Гарсио вовлекает Дон-Жуана в проделки, которые стоят жизни человеку. Это сходит Дон-Жуану с рук. Все же благочестивый юноша опечален: «Ах, Гарсио, это такая печальная вещь убить одного из своих ближних!» — «Еще печальнее, — ответил дон Гарсио, — когда один из твоих ближних тебя убивает».

Цинизм дона Гарсио увлекает Дон-Жуана, тем более что все студенты поют хвалу Дон-Жуану за это убийство: послушать их, так он был честью, цветом, опорой университета.

По инициативе дона Гарсио они вместе соблазняют двух сестер: донну Фаусту и донну Тересу. Скоро Дон-Жуан охладевает к своей донне Тересе. Непривычный к таким делам, он терзается необходимостью разрыва. Но

дон Гарсио и эти его муки находит необоснованными. Чтобы успокоить своего чувствительного юного друга, он предлагает ему обменяться возлюбленными. Опытный дон Гарсио уверяет Дон-Жуана, что донна Фауста охотно пойдет на такой обмен: «Ей представится случай легко и быстро мне отомстить и будьте уверены, что она найдет эту месть весьма сладкой».

Дон Гарсио, однако, оказывается хорошим сердцеедом, но плохим сердцеведом. Фауста не идет на такую месть. Дон-Жуан наталкивается на ее сопротивление, вынужден спасаться бегством и убить при этом ее и ее отца.

Этот эпизод перекликается с традиционным эпизодом донны Анны и убитого Командора. Но сюжетная мотивировка принципиально новая: погибает не только старый отец, но и намеченная жертва. Убийство отца является не одним из многочисленных преступлений, а одной из самых первых греховных и трагических встреч.

Так дон Гарсио приводит первоначально тихого и скромного Дон-Жуана к убийствам и разврату.

Таким же образом дон Гарсио становится причиной и безбожия Дон-Жуана.

Мать воспитывала его в духе добрых христиан, и в университете он далеко не вольнодумец. Он завидует равнодушию Гарсио «к делам того света», страшась небесных кар за свое греховное поведение. Но дон Гарсио постепенно вовлекает его в свое безбожие.

Следуя примеру своего учителя, он становится богохульником.

Под влиянием дона Гарсио Дон-Жуан обретает три основных качества, присущих легендарному Дон-Жуану; он — соблазнитель, убийца и богохульник.

После гибели дона Гарсио он «жалел о нем больше, чем о родном брате. Он полагал, безумец, что всем ему обязан! Это дон Гарсио посвятил его в тайны жизни, он снял с его глаз плотную чешую, их покрывавшую. «Чем был я до того, как познакомился с ним?» — спрашивал он себя, и его самолюбие внушало ему, что благодаря Гарсио он стал существом высшим, чем другие люди. Коротко говоря, все то зло, которое в действительности причинило ему знакомство с этим безбожником, оборачивалось в его глазах добром, и он испытывал к нему признательность, какая бывает у ученика к учителю».

Он пошел по стопам своего учителя и дошел до того, что ему уже трудно было счесть количество своих жертв.

Однажды он составил список соблазненных им женщин и обманутых мужей. Этот донжуанский список начинался с жен ремесленников и завершался королевами и любовницей папы.

«Никто от меня не спасся, — говорит он своему приятелю, — никто, начиная с папы и кончая сапожником; нет сословия, которое не уплатило бы мне подати».

Но его приятель заметил ему «с торжествующим видом»: «Список не полон!» — «Как не полон? Кого же недостает в таблице мужей?» — «Бога». — «Бога — это правда, не хватает монахини»

Он берется в течение месяца соблазнить монахиню. Его жертвой оказывается та самая донна Тереса, первая его возлюбленная, которую он оставил и которая с горя ушла в монастырь. В ночь, когда он должен был увести монахиню из монастыря, ему почудилась похоронная процессия; когда он спросил, кого хоронят, ему ответили: «Графа Дон-Жуана де Маранио».

Это видение произвело на Дон-Жуана такое впечатление, что в нем пробудились все благочестивые наклонности, которые были ему внушены матерью в детстве. Он раскаялся и закончил свою жизнь в монастыре, как святой старец, показывая всем образец покорности и смирения. А молодая монахиня, узнав об его раскаянии, с горечью воскликнула: «Он никогда меня не любил».

Так тема Дон-Жуана укладывается в психологическую новеллу. Дон-Жуан — не чудовище, не демоническая фигура, не бунтарь, не низвергатель основ, не безбожник. Он — человек своего века. Две тенденции были сильны в его веке: богобоязнь и богохульство, аскетизм и эпикурейство. Дон-Жуан — жертва этих обеих столь контрастных тенденций. Он — продукт своей среды и своего воспитания. Среда и воспитание сделали его и богохульником и святым, эпикурейцем и аскетом.

Нет титанических фигур, нет титанических пороков, существует лишь определенная среда. Она формирует человека, внушая ему ложные добродетели и мнимые пороки.

Примерно в те же дни болдинской осени, когда Пушкин писал своего «Каменного гостя», Бальзак писал свою новеллу о Дон-Жуане, озаглавленную «Эликсир долго-

летия». Под этой новеллой значится дата: Париж, октябрь 1830 года.

Как и Мериме, Бальзак отказывается от традиционного драматического построения. Он разрабатывает свой мотив в сжатой, новеллистической форме. Его Дон-Хуан не Тенорио и не Маранио, а Бельвидеро. Выбором фамилии опять-таки подчеркивается, что Дон-Хуан не исключительная фигура, а бытовая.

Бальзак еще больше, чем Мериме, отказывается от традиционных элементов сюжета. Мериме сохраняет мотив с убийством отца одной из своих жертв, что является вариацией мотива Командора. Он сохраняет мотив мести: брат Фаусты преследует Дон-Хуана и готовится его убить. Эти преследования завершаются неудачно для преследователя. Мериме сохраняет также мотив раскаяния, хотя дает ему, как уже указано, иное разрешение. Бальзак полностью порывает с традиционной разработкой темы и ее традиционными персонажами, элементами и мотивами.

Молодой аристократ Дон-Хуан весело проводит свой зимний вечер в обществе Феррарского принца д'Эсте и семи куртизанок. Ему сообщают, что его отец, глубокий старик, умирает.

У постели умирающего Дон-Хуан стоит с сокрушенным видом. Он кричит: «О! Я отдал бы часть своей собственной жизни, только бы вернуть вам жизнь!»

Старик ему отвечает, что нет нужды ему отказываться от своей молодой жизни. Имеется иное средство для prolongации жизни старика. Старик некогда вывез с Востока флакончик с чудесной жидкостью. Стоит только немедленно после смерти натереть ему тело этой жидкостью, и он воскреснет.

Юноша думает, что это бред умирающего. Он успокаивает отца заверениями, что тот будет всегда жить у него в сердце. Но этого юношу мало прельщает перспектива физического бессмертия отца, обладателя огромных сокровищ. Когда же отец подает ему флакон с чудодейственной жидкостью, Дон-Хуан поражает его в самое сердце замечанием: «Здесь ее не очень много».

Старик падает мертвый, потеряв вместе с жизнью свою последнюю иллюзию: «Ища убежища в сердце сына, он обрел могилу глубже той, которую выкапывают для покойников».

Скептик Дон-Хуан спрятал чудодейственный флакон и остался дежурить у кровати покойника. Ночью он был встревожен пением петуха над кроватью покойника: то часы, обычно будившие старика, пропели три раза, как петух. Механизм старых часов оказался более верным при выполнении своих обязанностей, чем человек при выполнении своего долга: «Механизм состоял из деревяшек, блоков, веревок и колесиков, а в Дон-Хуане был механизм, именуемый «человеческое сердце».

Дон-Хуан был выведен из своих размышлений о человеческой неверности шумом ворвавшихся сюда принца и семи куртизанок. Они пришли выразить Дон-Хуану свое соболезнование. Женщины опустились на колени и предались молитве. «Дон-Хуан невольно содрогнулся при виде того, как роскошь, радость, улыбки, пение, юность, красота, власть — все, олицетворяющее жизнь, пало ниц перед смертью. Но в восхитительной Италии беспутство и религия сочетались друг с другом так легко, что религия становилась беспутством и беспутство — религией».

Когда принц и куртизанки ушли, Дон-Хуан отослал слуг и решил испытать действие этой восточной жидкости. Он вытер ею глаз покойника, и глаз ожил. «Сверкающий глаз, казалось, готов был броситься на Дон-Хуана, он мыслил, обвинял, проклинал, угрожал, судил, говорил; он кричал, он впивался в Дон-Хуана. Он был обуреваем всеми страстями человеческими. Он выражал то нежнейшую мольбу, то царственный гнев, то любовь девушки, умоляющей палачей о помиловании, — словно это был глубокий взгляд, который бросает людям человек, подымаясь на последнюю ступеньку эшафота».

И хотя Дон-Хуан подумал, что это, может быть, отцеубийство, у него хватило силы вырвать этот оживший глаз. Другой на его месте ужаснулся бы содеянному, но этот молодой человек достаточно рано был развращен нравами двора.

Все почитали Дон-Хуана благочестивым сыном. Он поставил на могиле отца прекрасный памятник из белого мрамора, поручив это дело наиболее прославленным мастерам того времени. Он наследовал огромные богатства отца и стал скупым:

«Его глубоко испытующий взгляд проник в сущность общественной жизни и тем лучше постиг мир, что видел его сквозь замогильный мрак. Он стал исследовать людей

и вещи, чтобы раз навсегда разделаться с прошлым, о котором представление дает история, с настоящим, образ которого дает закон, с будущим, тайну которого открывает религия. Душу и материю бросил он в тигель, ничего в нем не обнаружил и с тех пор сделался истинным Дон-Хуаном!

Став владыкой всех жизненных иллюзий, молодой и красивый, он ринулся в жизнь, презирая свет и овладевая светом... где он ни проходил, повсюду он, подобно Смерти, все бесстыдно пожирал... В женщинах он любил только женщину... Когда его возлюбленные превращали ложе любви в средство для взлета на небо, чтобы забыться в пьянящем экстазе, Дон-Хуан следовал за ними с той серьезностью, простодушием и откровенностью, какую умеет напустить на себя немецкий студент. Но он говорил «Я», когда его возлюбленная твердила «Мы»!

И все это происходило не потому, что он по своей природе был таким безграничным эгоистом. Нет. Все это — результат его социального опыта:

«Чем дольше он жил, тем больше во всем сомневался. Изучая людей, он видел, что часто храбрость — не что иное, как безрассудство, благоразумие — трусость, великодушные — хитрость, справедливость — преступление, доброта — простоватость... Люди действительно честные, добрые, справедливые, великодушные, рассудительные и храбрые, словно по воле какого-то рока, нисколько не пользовались уважением».

Ему стало ясно, что все это не от бога:

«И в самом деле он сделался типом в духе мольеровского Дон-Жуана, гетевского Фауста, байроновского Манфреда и матиуреновского Мельмота».

Он над всем насмехался и не постеснялся однажды сказать папе римскому, что он готов верить в бога, готов верить, что он сам когда-нибудь будет объявлен святым, ибо, «все может стать, раз вы достигли папского престола».

Но этот циник и богохульник не умер в поединке с каменной статуей, как это утверждают некоторые; шестидесяти лет он женился. Жена родила ему сына. Сын получил хорошее религиозное воспитание. Был предан своему отцу. Но наученный своим опытом, Дон-Хуан не решился довериться сыну и повторить таким образом ошибку отца своего на смертном одре.



В последнюю минуту перед своей кончиной он призвал к себе сына, вручил ему флакон с чудодейственной жидкостью и сказал ему, будто эту жидкость он получил некогда от папы римского, с которым он дружил. Если тотчас после его смерти омыть тело этой жидкостью, то ему будут прощены все его земные грехи.

Хитрость удалась. Сын рад был освободить отца от его грехов и раскрыть ему путь в рай. Он омыл голову покойника, и голова ожила. От испуга сын уронил флакон на пол, и флакон разбился. Тело осталось мертвым, голова жила. Дон-Хуан был объявлен церковью святым. Оправдалось предсказание папы, что Дон-Хуан некогда будет канонизирован. Тысячи людей собрались на его похороны и прославляли это чудо. Сам Дон-Хуан по дороге к могиле богохульски издевался над всем и всеми.

Дон-Хуан в интерпретации Бальзака — человек, богатый опытом Растиньяка и Рафаэля, Вотрена и Гобсека.

Он, как и они, знает, что сущность человека и человеческих отношений определяется формулой Гоббса: «Человек человеку — волк». Он, вероятно, мог бы повторить вслед за Гобсеком, что люди везде и всегда одинаковы. Их удел эксплуатировать или быть эксплуатируемыми; он предпочитает эксплуатировать. Он, как Вотрен, лишен каких бы то ни было иллюзий, знает мнимость всех столь пышно прославляемых ценностей и с цинизмом Вотрена мог бы сменить место в каторжной тюрьме на пост вершителя правосудия.

Но как раз потому, что Дон-Хуан Бальзака так сродни всем его замечательным социальным типам, в новелле «Эликсир долголетия» так же срываюся маски собственного мира, так же обнажен цинизм и ложь этого мира, как и в его энциклопедии современного ему общества — «Человеческой комедии». Так легенда прошлых веков послужила великому реалисту для разоблачения легенд, созданных буржуазным обществом.

Наблюдая издевательство воскресшей головы Дон-Хуана над прославляющей его святость толпой, пораженный этим зрелищем аббат восклицает: «Святой беснуется» («Le saint fait le diable»). Дон-Хуан Бальзака вырастает в символ капитализма, который утвердился при помощи

воспринятых народом великих идей XVIII века. С дьявольским цинизмом и бессердечием надругался над народом капитализм, когда набросил свой аркан на шею народа, используя эти же идеи.

Бальзак дал в Дон-Жуане воплощение цинизма буржуазного общества, Стендаль, который писал о Дон-Жуане в своем рассказе «Ченчи» в 1839 году и уже имел перед собой не только антифеодальные, но и основные антибуржуазные произведения о Дон-Жуане, утверждал, что мотив Дон-Жуана в литературе с самого начала был порождением буржуазного общества.

Дон-Жуан, писал Стендаль, был немислим в античном мире с его большими страстями свободных людей. Страстность Дон-Жуана никого из древних мыслителей и поэтов не поразила бы. Человек типа Дон-Жуана не привлек бы особенного внимания к себе и при Льве X, в среде Цезаря Борджа, где поведение Дон-Жуана воспринималось бы как бытовое явление.

В Дон-Жуане увидели воплощение порока только после реформы Лютера, только в Испании и в Италии XVI и XVII веков. Люди были тогда во власти благочестия, боялись «греха» и видели величайшее наслаждение в том, чтобы согрешить и ждать божьего наказания, грешить до забвения, а затем мучительно вымаливать прощение.

В этом истолковании генезиса Дон-Жуана сказался антикатолицизм Стендаля, его верность просветительским атеистическим идеям и материалистическому гедонизму XVIII века.

С другой стороны, в этом истолковании Дон-Жуана было также прославление людей сильных страстей в их противопоставлении расчетливому мещанину эпохи Реставрации и июльской монархии.

Стендаль прославляет не Дон-Жуана: Дон-Жуан — это в XVI—XVII веках своеобразная проекция католистического сладострастника. Стендаль прославляет человека великих страстей и неустрашимой воли, который должен стать нормой.

В этом истолковании Дон-Жуана — своеобразная форма борьбы за освобождение человеческой личности от ярма буржуазного общества, которое убивает человеческую волю и нивелирует человеческую личность.

В теме Дон-Жуана с самого начала ее развития разрешалась проблема личности и общества, бунт личности против норм и догм порочного общества, которое стало источником его собственных пороков.

Интерес к образу Дон-Жуана в начале XIX века у современников Пушкина был вызван новым порабощением личности буржуазным обществом и бессильным бунтом этой личности против восторжествовавшего буржуазного порядка. Точно так же, как в основе образов Дон-Жуана XVII и XVIII веков — их антифеодальная направленность, в основе образов Дон-Жуана конца XVIII и первой половины XIX века — направленность антибуржуазная.

Те основные социально-исторические причины, которые диктовали современникам Пушкина — Гофману и Байрону, Мюссе и Мериме, Бальзаку и Стендалю, их интерес к образу Дон-Жуана, заставили и Пушкина вернуться к этому образу.

Он знал, конечно, основные произведения о Дон-Жуане XVII и XVIII веков. Он знал также Дон-Жуана Моцарта, Байрона. Он знал, надо думать, и Гофмана. Не известны ему были только разработки этой темы его французскими современниками: те писали или одновременно с Пушкиным или после Пушкина. Как же прозвучал голос Пушкина в этом общем хоре поэтов и писателей, в чем же заключалось то новое, своеобразное, исключительно оригинальное слово, которое Пушкин сказал о Дон-Жуане?

Кем был Дон-Жуан Пушкина? Вернулся ли Пушкин в разработке этого образа к дореволюционной традиции — к избалованной традиции Мольера? Прославил ли Пушкин Дон-Жуана как одного из представителей обреченных на гибель титанов? Дал ли он лишь свою вариацию темы «сына века»? Или он вписал новую страницу в историю этого образа, принципиально отличную по своему содержанию от всего того, что на эту тему было создано до него?..

Н. А. Котляревский в свое время допускал, что «Пушкин и не догадывался, с какими предшественниками он вступал в состязание»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. А. Котляревский, Вступительная статья к «Каменному гостю», Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 138.

Н. А. Котляревский при этом исходил из того, что «мы ничего не знаем о том, насколько подробно Пушкин был знаком с литературной историей легенды, которая ему вдруг так понравилась. Нет никаких указаний на какую-либо «работу» или подготовку поэта; какими «материалами» он располагал, когда брался продолжать дело, начатое другими, — мы не знаем... Разве только комедия Мольера «*Le festin de piège*» хранилась со школьных лет в памяти поэта»<sup>1</sup>.

Вот классический, весьма поучительный для всех буквоедов образец формального, бездушного академизма; если никакими способами не установлено точно, когда и при каких обстоятельствах Пушкин читал Тирсо де Молина, Гольдони или Да Понте, то можно предположить, что он не только их не читал, но и не догадывался о существовании их произведений о Дон-Жуане.

Мне думается, что каждый человек, чуждый подобной «академической» ограниченности, не потребует никаких доказательств того, что Пушкин, один из наиболее образованных людей своего времени, в достаточной степени знал эту литературу.

С другой стороны, если бы такие доказательства понадобились, то и в них недостатка нет. Известно, как Пушкин ценил «Дон-Жуана» Моцарта. Он писал: «Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца». При такой оценке этого шедевра Моцарта Пушкин, конечно, прекрасно представлял себе, с кем он вступает в состязание, берясь за разработку Дон-Жуана.

Н. А. Котляревский считает дальше, что Пушкин не пошел в создании образа Дон-Жуана по пути своих современников, потому что, «когда Пушкин писал своего «Каменного гостя», кающиеся донжуаны и все донжуаны — искатели «идеала» в любви были ему не известны, так как они появились на свет позже. Самому же Пушкину такая концепция не пришла в голову, вероятно потому, что его драма, как мы знаем, возникла не на почве литературных изысканий, а была откликом живых чувств, которые с особой силой вдруг охватили душу поэта»<sup>2</sup>.

Н. А. Котляревский тут опять-таки не прав и по су-

---

<sup>1</sup> Н. А. Котляревский, Вступительная статья к «Каменному гостю», Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 138.

<sup>2</sup> Там же, стр. 144—145.

шеству и со стороны фактической. Во-первых, в 1830 году, когда Пушкин писал «Каменного гостя», уже давно существовал Дон-Жуан Гофмана, где с наибольшей полнотой и глубиной был дан образ «искателя идеала любви». Во-вторых, Пушкин прекрасно знал литературу романтиков, в которой «идеал любви» вообще имел широкое распространение. Не надо было Пушкину специально заниматься литературными изысканиями, для того чтобы, задумавшись над темой о Дон-Жуане, вспомнить о популярном в те дни мотиве «идеала любви». Но допустим, что Пушкин действительно не знал про подобные концепции Дон-Жуана. Но тогда надо ответить на вопрос, почему Пушкину самому не могла прийти в голову эта концепция? Этот вопрос Котляревский обходит или отвечает на него явно неудовлетворительно.

Он сводит образ Дон-Жуана у Пушкина к его узко личным переживаниям, к его настроениям, связанным с предстоящей женитьбой. Котляревский вполне принимает утверждение И. Шеголева о параллелях «между творчеством и жизнью поэта». «Эти параллели... весьма правдоподобны, и легко может быть, что даже оригиналом для Лепорелло, Инезы и Лауры служили живые лица, добрые знакомые Пушкина»<sup>1</sup>.

Котляревский вполне допускает, что «накануне отречения от грехов юности поэт мог задуматься над тем, как легко пропустить истинную любовь, как легко погибнуть, идя старой дорогой, вместо того, чтобы быть счастливым в обладании святым и чистым сердцем»<sup>2</sup>.

В этих «предсвадебных» настроениях Пушкина Котляревский находит ответ на вопрос, почему столь отличен Дон-Жуан Пушкина от своих предшественников: «Пред нами Дон-Жуан, но как он не похож на своих предков, коварных, хитрых обольстителей и вдобавок безбожников. Он совсем ручной, если так можно выразиться, но несомненно большой проказник».

Но дальше оказывается, что этот «ручной проказник» не кто иной, как сам Александр Сергеевич Пушкин, а донна Анна лишь «поэтическая греза Пушкина, а может быть и не греза, а живое лицо, перед которым, склоняясь

---

<sup>1</sup> Н. А. Котляревский, Вступительная статья к «Каменному гостю», Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 138.

<sup>2</sup> Там же.

на колени и каюсь в былых прегрешениях, сам Пушкин в костюме Дон-Жуана говорил смиренно:

На совести моей усталой много зла,  
Быть может, тяготеет; но, с тех пор  
Как вас увидел я, все изменилось:  
Мне кажется, я весь переродился!  
Вас полюбя, люблю я добродетель —  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю»<sup>1</sup>.

Котляревский согласен с теми критиками, которые говорят, что «Каменный гость» — не подражание, что тип Дон-Жуана «создание Пушкина, — создание вполне оригинальное и лично ему принадлежащее». Но «лично ему принадлежащее» заключается в том, что «Каменный гость» — исповедь «совести усталой» Пушкина пред своей невестой, а «оригинальное» у Пушкина сводится лишь к тому, что он коварного обольстителя свел до степени ручного. Как мало тут оригинального и своеобразного! Как незначителен, если верить Котляревскому, тот вклад, который Пушкин своим «Каменным гостем» сделал в мировую литературу о Дон-Жуане!

Можно было бы не тревожить память покойного исследователя, если бы с его оценкой «Каменного гостя» не перекликалась бы в одном весьма существенном пункте та интерпретация этого шедевра Пушкина, которая дана была Благим, несмотря на то что он полемизирует с Котляревским по ряду других пунктов.

Свою концепцию «Каменного гостя» Д. Д. Благой дал в «Социологии творчества Пушкина». Д. Д. Благой многое переоценил за те десять лет, которые прошли с момента издания его книги. Но его концепция этого произведения Пушкина поныне находит сторонников, а между ними — такого авторитетного пушкиниста, как В. В. Вересаев.

В статье «Второклассный Дон-Жуан», опубликованной в юбилейные дни, В. В. Вересаев, ссылаясь на Д. Д. Благого, отстаивает основной тезис Благого в оценке «Каменного гостя». В. В. Вересаев цитирует следующие слова из работы Благого: «Извращенное совсем на особый лад сладострастие Дон-Жуана — вот *то специфически новое*, то

---

<sup>1</sup> Н. А. Котляревский, Вступительная статья к «Каменному гостю», Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 146

свое (курсив Д. Д. Благого. — *И. Н.*), что вносит Пушкин в мировой сюжет об испанском обольстителе».

В. В. Вересаев вполне согласен с этой оценкой Дон-Гуана. Правда, он считает необходимым отметить, что Благой дает упрощенно социологическое объяснение того нового, что Пушкин, по его мнению, внес в образ Дон-Жуана. В. В. Вересаев отбрасывает это объяснение, но он солидаризируется с Д. Д. Благом по существу его характеристики Дон-Гуана: «Факт указан Благом верно; пушкинский Дон-Гуан полон совершенно упадочных настроений, резко отличающих его от здорово-чувственного образа других Дон-Жуанов!»<sup>1</sup>

Я ниже вернусь к аргументации самого Вересаева. Обратимся раньше к Д. Д. Благому, которому принадлежит приоритет в этой трактовке Дон-Жуана.

Д. Д. Благой считает, что «в своих оценочных восприятиях пушкинской «маленькой трагедии» вся наша критика не выходила за пределы той патетической традиции, которая восходит еще к концу тридцатых годов — времени первого опубликования «Каменного гостя» — и принадлежит Белинскому

«Суждение» Белинского о «Каменном госте», по его собственным словам, состоит из одних «звуков, восклицаний, междометий» — выражений «невыносимого восторга» перед «перлом созданий Пушкина, богатейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке»<sup>2</sup>.

Д. Д. Благой отвергает эти суждения Белинского, как бессодержательную патетику, и с прискорбием констатирует, что со времен Белинского изучение «Каменного гостя» мало продвинулось вперед.

К чему же сводятся выводы Благого, которые так прельстили В. В. Вересаева?

«Каменный гость» — это «кладбищенское» произведение. Все романические встречи Дон-Жуана происходят или на кладбище, или в присутствии покойника «В третьей сцене этот кладбищенский роман, роман «при гробе» разворачивается с полной силой... Приглашение это (приглашение Командора на ужин. — *И. Н.*) вытекает не из чего иного, как из особого извращенного характера сладо-

---

<sup>1</sup> Журн «Красная новь», 1937, кн. 1, стр. 178

<sup>2</sup> Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М. 1929, стр. 214—215.

страстия Гуана, ведущего свои романы на кладбище, находящего «дикую приятность» в «посинелых губах» своей возлюбленной. Это специфическое сладострастие является той основой, на которой вырастает жуткое приглашение им Командора»<sup>1</sup>.

Одним словом, как литературный жанр, «Каменный гость» является лишь несколько запоздалой вариацией кладбищенской поэзии. Но у самого Пушкина эта вариация не случайная. Она определяет собой «целый круг произведений болдинского творчества (любовная лирика, «Осень», «Русалка»), окрашенных влюбленностью в ущерб, в увядание, неодолимым влечением к ушедшей мертвой красоте... Тот же мотив любви «при гробе» на краю смертной бездны, даже с еще большей заостренностью, звучит в последней из четырех болдинских маленьких трагедий — «Пир во время чумы». Здесь не только любовь перед лицом смерти, но и любовь, которая несет в себе смерть, сама является смертью»<sup>2</sup>.

Однако Д. Д. Благой далек от сведения «целого круга произведений болдинского творчества», в том числе и «Каменного гостя», лишь к повторам пройденных европейской поэзией этапов. Пушкин сказал новое слово этим и подобными ему произведениями: «Пушкин предвосхищает самые острые формы европейского декадентства, имевшего возникнуть несколько десятилетий спустя»<sup>3</sup>.

Таким образом, кладбищенский жанр углублен упадочными настроениями, характерными для модернистов конца XIX века. Отсюда вся эта болезненная извращенность Дон-Гуана, которую Д. Д. Благой считает основной чертой образа.

Свой тезис Благой аргументирует тем, что встречи со своими возлюбленными у Дон-Гуана происходят на кладбище: на кладбище он вспоминает об Инезе, на кладбище знакомится с донной Анной.

Но Благой недостаточно учел ряд фактов.

Дон-Гуану нужно дожидаться ночи, чтобы войти в Мадрид. Он останавливается у ворот Мадрида, прячется там в Антоньевом монастыре, который он знает по своим

---

<sup>1</sup> Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М. 1929, стр. 224—226.

<sup>2</sup> Там же, стр. 226—227.

<sup>3</sup> Там же, стр. 95.



встречам с Инезой. Здесь у монастыря, на месте их бывших встреч, он, естественно, вспоминает о ней.

В Испании редкий монастырь не представляет в то же время кладбища, и совершенно естественно, что и здесь поблизости кладбище.

Надо еще учесть следующее: Командор у ряда авторов, писавших о Дон-Жуане, появляется внезапно как *deus ex machina*<sup>1</sup>. У Мольера Дон-Жуан совершенно случайно очутился у гробницы Командора. Это ничем не мотивируется. Да и у Моцарта — Да Понте встреча с Командором в данном месте, при данных обстоятельствах не мотивирована.

Иное дело у Пушкина. Первый раз Дон-Гуан приезжает в Антоньев монастырь потому, что это место ему знакомо по бывшим встречам с Инезой. Далее, прячась после убийства дона Карлоса, он ищет убежища на кладбище Антоньева монастыря для того, чтобы иметь возможность видеть «каждый день прелестную вдову». Кладбище, как известно, неизменно встречается во всех произведениях о Дон-Жуане. Пушкин только с большей реалистической правдивостью «обыграл», современным термином выражаясь, мотив кладбища. Встречи с донной Анной на кладбище у гробницы Командора делают естественным последующее столкновение Дон-Гуана со статуей.

По мнению же Благого, приглашение Дон-Гуаном Командора необходимо для полноты раскрытия извращенных наклонностей Дон-Гуана. Когда донна Анна назначает ему свидание не на кладбище, а у себя дома, Дон-Гуан, раздосадованный тем, что ему «не удастся довести до конца свой роман с донной Анной здесь, «при мертвом», «при этом гробе» — на кладбище, приводит мертвого в дом к своей возлюбленной»<sup>2</sup>.

Внешне эта аргументация выглядит весьма убедительно, но Благой при этом допускает совсем элементарную логическую ошибку. Из рассуждения его следует, будто Дон-Гуан, приглашая Командора, верил в его приход. Но ведь ни в одном произведении о Дон-Жуане, где имеется мотив приглашения Командора, Дон-Жуан не допускает какой бы то ни было мысли о возможности его прихода. Безбожие, неверие Дон-Жуана в какие бы то ни

---

<sup>1</sup> Бог из машины (лат.).

<sup>2</sup> Д. Б л а г о й, Социология творчества Пушкина, М. 1929, стр. 226.

было потусторонние силы является его основным качеством. Вне безбожия Дон-Гуан, ставящий превыше всего свои земные наслаждения, немислим. В этом плане Пушкин следует традиции. Его Дон-Жуан такой же убежденный безбожник, не допускающий ничего потустороннего, как все его предтечи. Когда Лепорелло говорит Дон-Гуану, что статуя кланяется, Дон-Гуан смеется над ним:

Какой ты вздор несешь!

Стало быть, утверждение, что в приглашении Командора — вершина извращенности Дон-Гуана, основано на игнорировании самой природы Дон-Жуана, всего его характера безбожника-гедониста. Для Благого, как и для Вересаева, упадочный характер Дон-Гуана связан со всеми настроениями Пушкина в болдинскую осень. Но как могли такие знатоки жизни и творчества Пушкина, как Благой и Вересаев, упустить при этом тот факт, что в дни, когда Пушкин в Болдине писал «Каменного гостя», он создал восьмую главу «Онегина», которая содержит последнюю встречу Онегина с Татьяной. Из этой главы, как известно, никак не вычитаешь упадочных настроений, ее никак не включишь в кладбищенскую поэзию и никак ее не сроднишь с Бодлером, мотивы которого и Благой и Вересаев так тщетно стараются найти у Пушкина.

Таким же образом тот комплекс пушкинских переживаний, который чудится Благому, никак не вяжется ни с написанными в ту же осень «Повестями Белкина», ни с трагедией «Моцарт и Сальери», хотя там наличествует смерть и отравление.

Благой не заметил сжатых, полных глубокого содержания и смысла характеристик женских образов «Каменного гостя» у Белинского. Он не дал себе труда подумать об основном тезисе Белинского — об его оценке Дон-Гуана как натуры здоровой, что исключает все те кладбищенские извращения, которые мерещатся Благому.

Благой жалуется на то, что «со времен Белинского изучение «Каменного гостя» мало подвинулось вперед». Но если продвинуть вперед изучение этого шедевра Пушкина, как и всего цикла болдинских произведений, — значит найти в них предвосхищение декадентства, то это продвижение состоялось уже до Благого. Сам Благой вспоминает, как еще в конце прошлого века поэты-декаденты сделали заявку на место законнейших наследников Пуш-

кина. Благой цитирует Владислава Ходасевича, который пишет об отрывке из «Русалки» примерно так, как сам Благой пишет о Дон-Жуане. Владислав Ходасевич «отмечает», что в этом отрывке содержится «соблазнительное ощущение мертвой, как живой, ощущение горькое и сладостное»<sup>1</sup>.

«Открытию» Д. Д. Благого, которое является по существу вариацией декадентской критики Пушкина, аплодирует В. В. Вересаев. Вересаев отбрасывает при этом те «социологические» объяснения, которые Благой предлагает, и заменяет их «философско-психологическими». Вересаев пишет: «Поэзия Пушкина — это, поистине, самые высокие вершины душевного благородства, целомудренной чистоты и светлой ясности духа. Однако в черновиках Пушкина, в набросках его первоначальных замыслов мы иногда наталкиваемся на странные низины, совершенно неожиданные для Пушкина и говорящие, что первоначальные его настроения, соответствующие начальным стадиям творчества, не бывали лишены настроений глубоко упадочного характера»<sup>2</sup>.

Первоначально, полагает Вересаев, и в Дон-Гуане дан был бодлеровский образ. Дон-Гуана «неодолимо тянет все время к такой любви, которая соприкасается со смертью, с умиранием, с болезненным увяданием; именно в такой любви для него заключено особое сладострастие»<sup>3</sup>. В этом сказывается подверженность поэта мрачным, упадочным настроениям, которые коренятся «и в самой натуре поэта и в тяжелых условиях его жизни»<sup>4</sup>. Но Пушкин преодолевает эти настроения, поднимается на «самые высокие вершины душевного благородства» и к концу развенчивает Дон-Гуана. «Пушкинский Дон-Гуан полон совершенно упадочных настроений, резко отличающих его от здорово-чувственного образа других Дон-Жуанов. И Пушкин тонко, без всяких подчеркиваний, как всегда, разоблачает жалкую сущность своего Дон-Гуана в заключительной сцене, смехотворном его конце, лишенном и тени героизма»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М. 1929 стр. 209.

<sup>2</sup> В. В. Вересаев, Второклассный Дон-Жуан, «Красная новь», 1937, кн. 1, стр. 176

<sup>3</sup> Там же, стр. 177.

<sup>4</sup> Там же, стр. 176.

<sup>5</sup> Там же, стр. 178.

Для доказательства своего тезиса Вересаев сопоставляет финальную встречу Дон-Жуана с Командором у Моцарта и Пушкина. Вересаев вспоминает, как он слышал Дон-Жуана «в великолепном исполнении Баттистини». Но, прочитовав Пушкина до конца, Вересаев почему-то оборвал цитату из Моцарта — Да Понте на отказе Дон-Жуана покаяться и дальше заключает: «В смерти своей Дон-Жуан высоко подымается над прожитой жизнью — не покаянием, а бесстрашно гордым отказом от покаяния».

Не в пример Дон-Жуану Моцарта Дон-Гуан у Пушкина ведет себя в этой сцене, по мнению Вересаева, как испуганный напакостивший щенок.

В действительности же все у Пушкина и у Моцарта происходит совсем не так, как это представляет нам Вересаев.

У Моцарта Командор после тоекратного отказа Дон-Жуана покаяться восклицает: «Ах, срок уже прошел». Удар грома. Командор выпускает руку Дон-Жуана... Дон-Жуан, шатаясь, направляется к авансцене и зовет:

Страх мне досель неведомый  
Всю проникает грудь мою!  
Кругом сверкают молнии,  
Подземный гром гремит!

Хор духов  
(под землей)

Небо твои злодейства  
Грозной рукой казнит!

Дон-Жуан

Все сердце разрывается!  
Рассудок мой теряется!  
Нигде уж нет спасенья, —  
Все гибнет, все горит!

Ле порелло

Как он дрожит и бьется,  
Как в ужасе трясется!  
И плачет он и стонет...  
Страшный, ужасный вид!

Хор духов  
(под землей)

Небо твои злодейства  
Грозной рукой казнит!

Молния и удар грома.

## Дон-Жуан

Ах!..

Падает бездыханный на землю. Из-под земли вырывается столб пламени, и труп Дон-Жуана исчезает в бездне.

Лепорелло

*(в ужасе падая на колени)*

Ах!

Стало быть, и у Моцарта Дон-Жуан, отвергая покаяние, предается чувству отчаяния. Им овладевает страх, он кричит и плачет, по свидетельству Лепорелло. Все это, однако, отнюдь не делает его фигуру менее значительной и трагической.

Вересаев прошел мимо финала оперы у Моцарта. Если же сопоставить этот финал с финалом «Каменного гостя», то сравнение Дон-Гуана Пушкина с Дон-Жуаном Моцарта окажется уже не столь невыгодным для Дон-Гуана.

Пушкин дает своего «Каменного гостя» в реалистически жизненных тонах, в тонах глубоко жизненной правдивости, что в свое время отметил Белинский. Если это уместно, тогда станет ясной вся несуразность утверждения Вересаева, что Дон-Гуан выступает, как испуганный напакостивший щенок...

Дон-Гуан Пушкина — человек неверующий. Никогда ему на ум не могла прийти мысль о том, что его озорная выходка на кладбище может иметь какие-нибудь последствия. Об этой выходке он и не вспоминал, находясь у донны Анны. От нее он уходит счастливый и растроганный и у дверей встречает статую. У него вырывается крик изумления и ужаса. Вспомним, что и у Моцарта при появлении Командора Дон-Жуан, пораженный, роняет канделябр и стоит несколько мгновений, как окаменелый, и лишь потом, придя в себя, говорит: «Я никогда не верил».

Стало быть, своим возгласом: «А!..» Дон-Гуан отнюдь еще не превращается в «испуганного щенка». Но что происходит дальше?

«Входит статуя Командора. Донна Анна падает».

Статуя говорит: «Я на зов явился». Дон-Гуан, не обращая внимания на статую, бросается на помощь к донне Анне: «О боже! Донна Анна!» Статуя останавливает окриком: «Брось ее, все кончено!» — и заканчивает издевкой над Дон-Гуаном: «Дрожишь ты, Дон-Гуан?» Дон-Гуан

смело принимает этот вызов. Он находит в себе мужество спокойно, с достоинством ответить: «Я? Нет! Я звал тебя и рад, что вижу». Затем статуя обращается к Дон-Гуану со словами: «Дай руку». Дон-Гуан столь же спокойно протягивает ее: «Вот она...» и, лишь почувствовав «пожатие каменной десницы», он в предсмертной агонии взывает:

Оставь меня, пусти, пусти мне руку...  
Я гибну — кончено. — О донна Аня!

В этих словах не больше страха и отчаяния и не меньше сознания конечной слабости и конечного ничтожества человека, чем в приведенных последних возгласах плачущего Дон-Жуана Моцарта.

Непонятно, как можно, видя в Дон-Жуане Моцарта «титана, достойного стать рядом с героями античной трагедии», прийти к выводу, что Дон-Гуан Пушкина — «испуганный напакостивший щенок».

Непонятно, как можно в сцене гибели Дон-Гуана у Пушкина, которая так сродни сцене гибели Дон-Жуана Моцарта, видеть «смехотворный конец, лишенный тени героизма».

В. В. Вересаев пытается подкрепить свое мнение о Дон-Гуане ссылкой на самого Пушкина. Вересаев пишет: «у Пушкина есть стихотворение «Родословная моего героя». Действующим лицом его является мелкий чиновник в чине коллежского регистратора. Воображая себе усмешку критика по поводу такого незavidного героя, Пушкин возражает:

Я в том стою — имел я право  
Избрать соседа моего  
В герои повести смиренной,  
Хоть человек он не военный,  
Не второклассный Дон-Жуан,  
Не демон, даже не цыган...

Пушкин перечисляет здесь прежних своих романтических героев и к Дон-Жуану прибавляет определение «второклассный». Это ясно показывает, как расценивал сам Пушкин «класс» своего Дон-Гуана»<sup>1</sup>.

Вересаев здесь не уловил смысла иронии Пушкина.

---

<sup>1</sup> В. В. Вересаев, Второклассный Дон-Жуан, «Красная новь», 1937, кн. 1, стр. 178.

Вересаев полагает, что «Пушкин перечисляет здесь прежних своих романтических героев», но ведь «Каменный гость» не является романтическим произведением, это шедевр реализма Пушкина. Во-вторых, Пушкин в словах «не военный, не второклассный Дон-Жуан, не демон, даже не цыган» дает перечисление не своих героев, а модных образов той литературы, против которой он в данном случае выступал. Он не только романтическим, но и реалистическим образом, образом военных и светских второклассных донжуанов противопоставляет образ забитого человека. Слова «второклассный Дон-Жуан» имели двойной смысл: то великосветский ловелас, чуждый титаническим страстям легендарного Дон-Жуана, который никак не является героем, пригодным для единоборства с Командором.

В цитированных Вересаевым строках из «Родословной моего героя» заключается ирония по адресу ходячих литературных персонажей, провозглашение своего права на изображение мелкого человека, но никак не изобличение Дон-Гуана. К Дон-Гуану, к «Каменному гостю» эти строки никакого отношения не имеют. «Каменный гость» никак в творчестве Пушкина не противостоит «Родословной моего героя», а является произведением того же реалистического характера, — произведением, основной чертой которого является правдивость и человечность.

Путь Пушкина из своих «низин» на «самые высокие вершины душевного благородства, целомудренной чистоты и светлой ясности духа» был иной, а не указанный Вересаевым. «Каменный гость» — демонстрация этой светлой ясности духа. Но эта светлая ясность духа заключается здесь отнюдь не в показе Дон-Гуана в виде испуганного напакостившего щенка.

Отвернувшись от Белинского и последовав за Благим, Вересаев не заметил, что и говорит-то он в последнем счете совсем не то, что Благой: Благой проводит знак равенства между измышленными им кладбищенскими вкусами Дон-Гуана и мрачными настроениями самого Пушкина, охваченного «неодолимым влечением к ушедшей мертвой красоте»<sup>1</sup>. Солидаризируясь с характеристикой, данной Дон-Гуану Благим, Вересаев считает, что Пушкин лишь «разоблачает жалкую сущность своего Дон-

---

<sup>1</sup> Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М. 1929, стр. 227.

Гуана» и тем самым подымается до «самых высоких вершин душевного благородства».

Но Благой при этом последователен, а Вересаев не сводит концов с концами. Благой рассуждает примерно так да, Пушкин действительно был во власти бодлеровских настроений, ибо его класс был на ущербе, и он это очень тревожно переживал.

Иное дело — Вересаев. Вересаеву достаточно известно, что хотя Пушкин и не слыхал Баттистини, но с «Дон-Жуаном» Моцарта был знаком и очень высоко ценил его. Не может же перед Вересаевым не стать вопрос, почему Пушкин, имея перед глазами «первоклассного» Дон-Жуана Моцарта, вдруг сам занялся второклассным Дон-Жуаном?

У Вересаева на это есть свой ответ.

Видите ли, у Пушкина бывали бодлеровские настроения, он их доверял только своим черновикам и писал тогда, как «это очень тонко указано Д. Д. Благой», людей с «извращенным совсем на особый лад сладострастием»: Дон-Гуана, Клеопатру. С точки зрения художественного мастерства, то были замечательные произведения. Но светлый гений Пушкина не позволял ему их публиковать. Он оставлял их в черновиках, пока бодлеровские настроения не сменялись «ясностью духа». Тогда он заканчивал произведение разоблачением своих извращенных персонажей.

Когда он писал Клеопатру, он не нашел «разрешения своим упадочным настроениям»<sup>1</sup> поэтому «Египетские ночи» и остались в таком виде, что своим содержанием приводят в восторг декадентов.

Когда он писал Дон-Жуана, он нашел «разрешение своим упадочным настроениям» и разоблачил сущность Дон-Гуана, заставив его к концу отпраздновать труса.

Приходится только удивляться, как Вересаев, сам художник и прекрасный знаток истории литературы, мог не заметить, куда ведет его разрыв с Белинским. К сожалению, этот «блок» Вересаева с Благой давно подготовлялся. Вересаев задолго до Благого находил у Пушкина «упаднические настроения». Благой за эти находки тогда так же аплодировал Вересаеву, как Вересаев сейчас приветствует Благого за его оценку Дон-Гуана. Благой тогда

---

<sup>1</sup> В В. В. Вересаев, Второклассный Дон-Жуан, «Красная новь», 1937, кн. 1, стр. 177.



с большим удовлетворением цитировал слова Вересаева о том, что у Пушкина «до жути странные, совершенно некрофильские настроения .» или «совершенно бодлеровские настроения» Сейчас Вересаев, следуя за Благим, прибавляет к этой бодлеровской коллекции Пушкина образ Дон-Гуана и тешится несуществующим разоблачением этого образа.

Не потому ли Вересаев придал такое значение мнимому пушкинскому разоблачению, так ухватился за эту соломинку, что иначе ему пришлось бы принять социологические выводы Благого?

Вересаев одобрил «надстройку», созданную Благим, и отверг тот «базис», который Благим подвел под свою надстройку. Надстройка Вересаева повисла в воздухе. Мне думается, что надо отвергнуть как «надстройку», так и «базис», которые Благим нам предлагает. Надо вернуться к Белинскому, и тогда мы поймем Пушкина. И нам станет ясно, каким огромным вкладом в мировую литературу о Дон-Жуане явился «Каменный гость» Пушкина.

В чем же основное качество, которое отличает «Каменного гостя» от всех допушкинских произведений о Дон-Жуане?

Это — отсутствие тенденциозности, это — жизненная правдивость.

Значит ли это, что «Каменный гость» лишен идеи? Нет, в этом произведении глубокая идея, — о ее содержании скажу ниже.

Под словами «отсутствие тенденциозности», я в данном случае подразумеваю отсутствие обнаженного социального обличения, какое было присуще произведениям типа «Дон-Жуана» Мольера, с другой стороны, отсутствие гофмановской апологетики, утверждения Дон-Жуана, как натуры демонической, тоскующей о божественно-абсолютном.

Дон-Гуан Пушкина — живой человек, с живыми человеческими страстями, красочная натура своей эпохи.

Реализм и правдивость отличают не только Дон-Гуана, но и все образы, все ситуации трагедии.

Возьмем гретъестепенную фигуру — монаха. Он не святоша и не прикрытый рясой греховодник. Он скромный, сдержанный служитель церкви и в то же время простой, лишенный ложного жеманства человек, чувствующий красоту жизни. На вопрос Дон-Гуана:

Что за странная вдова!  
И не дурна? —

монах отвечает:

Мы красотою женской,  
Отшельники, прельщаться не должны,  
Но лгать грешно; не может и угодник  
В ее красе чудесной не сознаться.

Затем, когда Дон-Гуан, узнав от него, что донна Анна с мужчинами не разговаривает, спрашивает его: «А с вами, мой отец?», монах со сдержанным достоинством отвечает:

Со мной иное дело; я монах.

В избобличительных антифеодалных драмах о Дон-Жуане, скажем у Мольера, среди действующих лиц нет представителей церкви. Но у Мольера за сценой чувствуется их присутствие. Они — та готовая маска, которую Дон-Жуан присваивает, решив прикрыться ханжеством.

Много позже Пушкина Алексей Толстой ввел в свою драму «Дон-Жуан» служителей церкви. Там хор прославляет высокие нравственные идеи, которые автор думал положить в основу своего произведения.

Для Пушкина монах — живой человек и только. Пред ним обаятельная женская красота. Он не может не заметить ее и не станет этого отрицать. Но эта красота не толкает его на «грех». Он помнит свой монашеский обет.

Перехожу к другому, более сложному образу, традиционному в разработке сюжета «Дон-Жуана» — к образу слуги Дон-Жуана.

Лепорелло не хитрый и лукавый лакей, готовый на любую бесчестную проделку. С другой стороны, он не избобличитель низости и подлости своего хозяина, как Сганарель Мольера. Он скорее — преданный оруженосец. Ему в основном по душе образ жизни хозяина. Жизнь без авантур была бы ему скучна. Но он лишь несколько более трезво и практически, более осторожно относится к жизни. Он не чужд и иронии по отношению к хозяину. В этой иронии горечь: на его долю выпадает не участие в радостях жизни своего хозяина, а те тяготы, которые связаны с его проделками. Эти тяготы жизни делают его более практичным: будучи выслан из Мадрида королем, Дон-Гуан хочет пробраться в город, надеясь быть при

этом неузнанным, «усы плащом закрыв, а брови шляпой» Лепорелло иронизирует над наивной маскировкой Дон-Гуана:

Да! Дон-Гуана мудрено признать!  
Таких, как он, такая бездна!

Когда беспечный Дон-Гуан его спрашивает:

Да кто ж меня узнает? —

у Лепорелло прорывается его плебейско-пренебрежительное отношение к донгуановской братии, ведущей такой же образ жизни, как и Дон-Гуан, и ко всем тем, кто причастен был к проделкам Дон-Гуана:

Первый сторож,  
Гитана или пьяный музыкант,  
Иль свой же брат, нахальный кавалер,  
Со шпагою под мышкой и в плаще.

Та же легкая ирония проскальзывает у Лепорелло по поводу любовных историй Дон-Гуана. Дон-Гуан с грустью вспоминает «бедную Инезу». От воспоминаний о покойнице он переходит к восхищению живой Лаурой, к которой спешит отправиться. Лепорелло с привычной для него сдержанной иронией говорит Дон-Гуану:

Ну, развеселились мы.  
Недолго нас покойницы тревожат.

Ирония по отношению к образу жизни Дон-Гуана в значительной степени продиктована тем, что этот образ жизни — источник тревог и забот Лепорелло. Дон-Гуан спрашивает его, узнает ли он, где они находятся. Лепорелло отвечает:

Как не узнать: Антоньев монастырь  
Мне памятен. Езжали вы сюда,  
А лошадей держал я в этой роще.  
Проклятая, признаться, должность...

Лепорелло с горестной иронией заканчивает:

Вы  
Приятнее здесь время проводили,  
Чем я, поверьте.

Поэтому Лепорелло с такой практической осторожностью советует Дон-Гуану:

Сидели б вы себе спокойно там.

Но Дон-Гуан не слушается его совета, — тогда он не прочь последовать за хозяином и участвовать в его делах.

Лепорелло не подневольный, изнывающий под тяжестью хозяйского гнева слуга. Он не изобличитель, но и не хитрый, подлый лакей. Он — здоровый человек из народа, с живым чувством юмора и с критическим отношением к проказам барина. Он признает эту жизнь как норму, не ждет перемен и не борется за них. Так, думает он, было от века и так будет впредь. Он считает эту жизнь неизменной, но далек от того, чтобы признать ее святой и идеальной. Отсюда его тонкая ирония. Она никогда не перейдет в саркастическое возмущение или в сатирическое обличение, которые столь характерны для многих образов слуг антифеодальной литературы.

Но больше всего сказывается то новое, что вносит «Каменный гость» в литературу о Дон-Жуане, — в женских образах.

Каждая из женщин — характерная индивидуальность, своеобразная личность, со своей особой судьбой и со своим особым обаянием.

Ни одна из них не может быть предметом только легкой интриги. Каждая достойна глубокого и сильного чувства. У каждой своя горестная судьба.

«У бедной Инезы» муж был «негодяй суровый»<sup>1</sup>, — эти слова Дон-Гуана, как и его сожаление, что он поздно узнал про обращение с ней мужа, вскрывают причины того, почему «голос у ней был тих и слаб — как у больной», почему был у нее «печальный взор и помертвевшие губы». Пушкин дает портрет исстрадавшейся женщины. Боль и страдание светятся в ее глазах. В ее взгляде та затаенная скорбь, которая делает ее истинно прекрасной: «...такого взгляда уж никогда я не встречал...» — говорит Дон-Гуан. Он никогда не встречал столь исстрадавшейся женщины.

---

<sup>1</sup> В некоторых изданиях, как, например, в издании «Academia», продолжают печатать вместо «Муж у нее был негодяй суровый» — «А муж ее был негодяй суровый». Это искажает смысл. Слова: «Муж у нее был негодяй суровый» указывают на причину ее болезненности, между тем при чтении: «А муж и т. д.» — это является лишь еще одним обстоятельством ее жизни, притом рассказанным без всякой связи с предыдущим.

Благой и Вересаев считают, что портрет Инезы свидетельствует об извращенных наклонностях Дон-Гуана. Между тем этот портрет женщины, которая молчаливо затаив в себе свою обиду, переносит свои страдания, говорит лишь об особенностях чувства Дон-Гуана к ней: оно питается состраданием. Поэтому Дон-Гуан завершает свой рассказ о ней сожалением, что поздно узнал про ее обиды и не успел заступиться.

Лаура — женщи́ча другого типа. Она беззаботна. Она не знала еще глубоких страданий. Она, вероятно, более уступчива в любви, чем Инеза, за которой Дон-Гуан три месяца ухаживал — срок непривычно долгий для него. Но она не только молодая женщина, которая упивается своей красотой, своей молодостью и своим успехом. Она — одаренная женщина. В ее уста Пушкин вкладывает слова, в которых дана изумительная формула проникновенного актерского творчества. Оно заключается не в правильной читке авторского текста, не в рабском следовании за суфлером, а в творческом воссоздании переживаний, о которых этот текст говорит. Когда ее гость восторгается тем, с каким искусством она в тот вечер пела, с каким совершенством играла свою роль, Лаура сама ему объясняет, в чем сила ее творчества. Она говорит:

Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово.  
Я вольно предавалась вдохновенью,  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце...

Как не похожи обе эти женщины — Инеза и Лаура — на традиционные «жертвы» Дон-Жуана, на обманутых светских женщин, наивных поселянок или, в лучшем случае, на послушных, готовых с рабской покорностью следовать за своими мужьями жен.

С другой стороны, отношения к ним пушкинского Дон-Гуана несколько отличны от отношений всех Дон-Жуанов, включая и байроновского, к своим женщинам.

Во всех основных произведениях о Дон-Жуане до Пушкина этот герой стремится к женщине до момента обладания ею; затем он покидает и забывает ее. Его тревожат лишь преследования за ее поруганную честь. Даже Дон-Жуан Байрона обычно легко забывает своих прежних возлюбленных.

Иное дело Дон-Гуан Пушкина. Он не считает нужным хранить верность своим возлюбленным, но долго их помнит и с радостью при случае возвращается к ним. Дон-Гуан с печальной взволнованностью вспоминает Инезу, очутившись у Антониева монастыря, где он, бывало, встречался с ней.

Бедная Инеза!  
Ее уж нет! как я любил ее!

Слова: «Как я любил ее» ни один Дон-Жуан до Пушкина никогда не говорил ни об одной женщине.

С такой же взволнованностью Дон-Гуан, едва пробравшись в Мадрид, спешит встретиться с Лаурой. Лепорелло, зная, как Дон-Гуан помнит своих прежних возлюбленных и как он хочет сызнова встретиться с ними, спрашивает его:

Теперь которую в Мадриде  
Отыскивать мы будем?

Любой Дон-Жуан посмеялся бы над предположением, будто он намерен искать новых встреч со своими прежними красотками. Дон-Гуан же в ответ на этот вопрос с нетерпеливой взволнованностью восклицает:

О, Лауру!  
Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло  
Дело.

Дон-Гуан  
К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь  
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

Лаура говорит о нем своим гостям:

Мой верный друг, мой ветреный любовник.

В этих словах то новое глубокое человеческое качество, которое отличает Дон-Гуана от его предшественников.

Он не только ветреный любовник, он верный друг — качество, не ведомое ни одному из прежних Дон-Жуанов. В его отношении к женщине есть чувство преданности, чувство дружбы, чувство душевного единения с ней и даже равенства. Дон-Гуан спрашивает Лауру:

Лаура, и давно его ты любишь?

Лаура

Кого? ты видно бредишь.

Дон-Гуан

А признайся,  
А сколько раз ты изменяла мне  
В моем отсутствии?

Лаура

А ты, повеса?

Дон-Гуан признает право Лауры на такой контрудар. Весь этот диалог — свидетельство их равенства, признаваемого Дон-Гуаном.

Лаура вспоминает о Дон-Гуане не только как о любовнике, не только как о дерзком и неустрашимом испанском кавалере, который неизменно торжествовал победы над своими соперниками. Она вспоминает о нем и как о творце, который помогал ей в ее искусстве.

Лаура исполняет арию, которая приводит в восторг ее гостей и вызывает у первого из них слова:

Благодарим, волшебница. Ты сердце  
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни  
Одной любви музыка уступает;  
Но и любовь — мелодия... взгляни:  
Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость.

Но слова для этой музыки, которая из «наслаждений жизни одной любви... уступает», написаны для Лауры Дон-Гуаном, ее верным другом. Да и она для Дон-Гуана не только любовница, не только еще один номер в его списке. Она — иная. В словах: «Друг ты мой!» — признание большой человечности в отношении Дон-Гуана к ней. А если сопоставить все это с воспоминаниями Дон-Гуана об умершей Инезе, то надо сказать, что та же человечность характеризует отношение Дон-Гуана не только к Лауре, но и к другим женщинам, с которыми он встречался. Вспомним его скорбные слова по поводу того, что он поздно узнал об обидах Инезы: за этими словами таится готовность защитить ее, отомстить обидчику.

Для нас становится ясным, что, подходя к любой женщине прежде всего как ветреный любовник, Дон-Гуан мог стать для каждой из них верным другом.

А этого ни одна из женщин ни об одном из допушкинских Дон-Жуанов сказать не могла бы.

Возможно, что именно та теплота и лиричность, с которыми Дон-Гуан вспоминает о женщине, заставляют Лепорелло ограничиться лишь иронией и мягкой улыбкой по адресу Дон-Гуана: сарказм, которым проникнуты речи большинства слуг Дон-Жуанов о распутстве их хозяев, был бы здесь неуместен. Те Дон-Жуаны всегда были ветренными любовниками, но никогда не были верными друзьями. Наоборот, их отношение к женщине чаще всего характеризовалось жестоким цинизмом — и только.

Вторая сцена «Каменного гостя», сцена встречи Дон-Гуана с Лаурой, от начала до конца неверно интерпретирована Д. Д. Благим. Делая Пушкина предтечей декадентов, Д. Д. Благий в соответствии с этим модернизирует Дон-Гуана, приписывает ему переживания героя романа Пшибышевского. Благий забывает конкретно-историческую обстановку Испании изображаемой Пушкиным эпохи; с другой стороны, он забывает о нравах современной Пушкину аристократической молодежи двадцатых — тридцатых годов прошлого века.

Дуэли были в те времена, когда на Западе оформлялась легенда о Дон-Жуане, совершенно бытовым явлением. Мериме в своей «Хронике времен Карла IX» справедливо утверждает, что количество убийств, совершенных французскими и испанскими аристократами на дуэлях, приближалось к количеству убийств на войне. Дуэлянт оставлял родственников оплакивать погибшего, а сам спешил на свидание к возлюбленной, из-за которой он сражался на дуэли. Почти в любой драме о Дон-Жуане мы читаем о том, как Дон-Жуан пробирается к возлюбленной, как убивает старика отца донны Анны и, укрывшись от своих преследователей, тут же затевает новую любовную интригу. В любом рассказе о Дон-Жуане он является убийцей нескольких человек. Ни один из Дон-Жуанов не испытывает угрызений совести по поводу пролитой крови, и никто из окружающих не ставит этого ему в упрек. Окружающие осуждают его распутство, его безбожие, но не его убийства. Это — быт. Тот, кто убил наибольшее количество людей на дуэли, тот в большем почете. Молодые люди ему завидуют, женщины его обожают. Можно привести множество подобных примеров из жизни средневековой европейской аристократии. Никто



из авторов хроник, да и никто из среды изображаемого героя не видит в этом проявление каких-то извращенных наклонностей. Так люди жили. Это было в обычаях рыцарской аристократии.

Если все это учесть, тогда станет ясным, до какой степени неверна оценка Благим второй сцены, сцены встречи Дон-Гуана с Лаурой.

Благой пишет: «Дон-Гуану доставляет «странную приятность» ласкаться с Лаурой при трупе только что убитого им человека... И в Дон-Гуане говорит здесь не просто нетерпеливость пылкого любовника или хладнокровие опытного убийцы. Его манит особая острота любовных упоений «при мертвом», перед лицом смерти, у самого ее рубежа»<sup>1</sup>.

Но почему Лаура ему уступает? Потому, что она тоже находит «странную приятность» в ласках при трупе? Нет, совсем не потому. Дело в том, что Благой подменяет представление об убийстве у людей изображаемой Пушкиным эпохи и среды — нашими представлениями. Для нас убийство — преступление, даже нечаянное убийство — огромное несчастье. Это событие, которое может наложить печать на всю жизнь. Для Лауры, как и для всей среды Дон-Гуана, это лишь одна из его «вечных проказ». Лаура раздосадована этой проказой некстати:

Эх, Дон-Гуан,  
Досадно, право. Вечные проказы —  
А все не виноват...

Но, пожурив друга за проказу, она не станет портить себе встречи с ним. Она тут же переходит в мирный, дружеский тон:

Откуда ты?

Давно ли здесь?

Он рассказывает ей, как, явившись в Мадрид, он первым делом пришел к ней. Она тронута и восклицает: «Друг ты мой!..»

Он бросается к ней и начинает ее целовать; она немножко смущена: как-то неудобно при мертвом. Надо было бы его убрать. Дон-Гуан машет рукой: стоит ли об этом беспокоиться, уж положишься, мол, на меня, я устрою, не впервые:

---

<sup>1</sup> Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М. 1929, стр. 222.

Оставь его: перед рассветом, рано,  
Я вынесу его под епанчою  
И положу на перекрестке.

Этот план вполне устраивает Лауру. Она только опасается, как бы не увидели Дон-Гуана, бросающего труп на перекрестке. Дело устроено, неприятность устранена, можно мирно продолжать беседу:

Как хорошо ты сделал, что явился  
Одной минутой позже! у меня  
Твои друзья здесь ужинали. Только  
Что вышли вон...

Весь этот разговор носит столь же невинный характер, как разговор женщины со своим любовником в современном французском романе — о том, чтобы консьержка или соседка не заметила его, когда он после свиданья уйдет. Начнутся пересуды — это неудобно.

Благой не учел бытовой, жанровый характер всей этой сцены и поэтому целиком исказил ее смысл. Благой полагает, что сцена с Лаурой, которой не существует ни в одном из допушкинских вариантов «Дон-Жуана», нужна была Пушкину для показа извращенности Дон-Гуана. Без этого сцена кажется Благому «почти излишней». Между тем сцена с Лаурой — центральная в раскрытии того существенно нового, что заключается в образе Дон-Гуана. Это — нарастание человечески сердечного отношения Дон-Гуана к женщине.

Дон-Гуан говорит с тоскою об Инезе. Лаура говорит с большой преданностью и теплотой о нем, между тем как любая женщина, которая когда бы то ни было столкнулась с допушкинским Дон-Жуаном, всегда вспоминает о нем с обидой, с ненавистью, с жаждой мести, даже в том случае, когда она продолжает любить его.

Лаура оставляет у себя дон Карлоса потому, что в его характере имеется нечто, напоминающее Дон-Гуана:

Ты, бешеный! останься у меня,  
Ты мне понравился; ты Дон-Гуана  
Напомнил мне, как выбранил меня  
И стиснул зубы с скрежетом.

За что она любила Дон-Гуана? За его любовь к жизни, за его неустрашимость, за то, что он верный друг.

Лаура — родственная Дон-Гуану натура. Он ее первую вспоминает, попав в Мадрид. В ней таится тот же эпикуреизм, тот же пыл, что характеризует Дон-Гуана.

Дон Карлос — человек резко противоположного Дон-Гуану склада — рисует пред Лаурой мрачные перспективы скорого увядания, которые подстерегают юных красавиц:

Ты молода.. и будешь молода  
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя  
Еще лет шесть они толпиться будут,  
Тебя ласкать, лелеять и дарить,  
И серенадами ночными тешить,  
И за тебя друг друга убивать  
На перекрестках ночью. Но когда  
Пора пройдет, когда твои глаза  
Впадут и веки, сморщась, почернеют  
И седина в косе твоей мелькнет,  
И будут называть тебя старухой,  
Тогда — что скажешь ты?

Лаура, друг Дон-Гуана, отвечает:

Тогда? зачем  
Об этот думать? что за разговор?  
Иль у тебя всегда такие мысли?  
Приди — открой балкон. Как небо тихо!  
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной —  
И сторожа кричат протяжно: *Ясно!*..  
А далеко, на севере — в Париже —  
Быть может, небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует. —  
А нам какое дело? слушай, Карлос,  
Я требую, чтоб улыбнулся ты;  
Ну, то-то ж!

Лаура вся во власти ароматов жизни. Она вся — упоение земным. Она отдается непосредственному зову жизни. Кругом нее южное небо, усеянное звездами. Зачем вспоминать о том, что где-то сейчас дождь и холод? Сквозь образ Лауры, столь близкий всему душевному складу Дон-Гуана, сквозь ее отношение к Дон-Гуану выступают новые черты Дон-Гуана, которыми он возвышается над всей галереей своих предшественников. Превыше всего для него — живой человек, с его живыми радостями и страданиями. Он не циник, не низвергатель и не избалованный. Он любит жизнь такой, какая она есть. Для него смысл жизни в самом факте жизни, в тех

радостях, что жизнь дает. Он живет миготом этой радости, поэтому он ветреный любовник. Но он любит человека, радуется ему и сострадает ему — он верный друг.

В этом смысле Дон-Гуан — современник Пушкина, наделенный достоинствами и пороками эпохи. Он любит жизнь, как любой из друзей Пушкина, он умеет радоваться вместе с человеком и сострадать ему. Но, как и многие современники Пушкина тридцатых годов, он лишен каких бы то ни было общественных идеалов, каких бы то ни было социальных устремлений. Поэтому он весь во власти гедонистического начала, весь во власти чувственных радостей.

Так сочетаются черты прошлого с пушкинской современностью в этом образе! Современность эту забыть никак нельзя, анализируя его.

Характеристика Дон-Гуана, как верного друга и ветреного любовника, подготавливается его воспоминаниями о «бедной Инезе». Эта характеристика усложняется сценой с Лаурой, подготавливает встречу с донной Анной и является ключом к заключительной сцене с донной Анной.

Вспомним, что во всех допушкинских разработках темы Дон-Жуан является убийцей отца донны Анны, причем его погоня за донной Анной служит непосредственной причиной столкновения с отцом и его гибели. В некоторых произведениях XIX века Дон-Жуан является также убийцей мужа или брата донны Анны, вступившихся за ее честь. Во всяком случае, всегда между Дон-Жуаном и донной Анной — кровь, и донна Анна причина того, что эта кровь была пролита.

У Пушкина убийство Командора не связано с отношениями Дон-Гуана к донне Анне. Это убийство было одной из его «вечных проказ». Донна Анна тут была ни при чем. Он никогда при жизни Командора с ней не встречался и имел о ней самое смутное представление: «...покойник был ревнив. Он донну Анну взаперти держал. Никто из нас не видывал ее».

До Пушкина любая донна Анна всегда изображалась как женщина, которая довольна своим уделом, как женщина счастливая. Дон-Жуан врывается в ее жизнь большей частью обманом, против ее воли. Он нарушает ее покой и благополучие, а подчас отравляет ее своей демонической греховностью. Донна Анна иногда тянется к нему, тоскуя по нем, почти бессильная преодолеть свое

греховное влечение к нему, несмотря на то что он убийца близкого ей человека.

У Пушкина донна Анна — женщина несчастная до брака и в браке с Командором. Не только сейчас вдовой, — она и девушкой «слезы с улыбкою мешала». Она не по любви, а из нужды вышла за Командора. Не ею был он выбран.

...мать моя

Велела мне дать руку дон Альвару,  
Мы были бедны, дон Альвар богат.

Донна Анна никогда не знала счастья. Она покорна установленным обычаям и нравам. Она верна памяти мужа, поскольку все считают, что в этом ее долг, но не из чувства любви к нему.

Она такая же женщина-страдалица, как Инеза, но в одном отличается от нее, а тем более от Лауры — своим чувством долга, своей добродетелью. Она, как и Инеза, была несчастна в браке. У Инезы «муж был негодяй суровый». Муж донны Анны был человеком нелюбимым. Инеза изменяла своему живому мужу — изменяла не из-за распущенности, а из-за обиды. Поэтому она так долго не уступала любви Дон-Гуана.

Донна Анна верна покойнику, верна из чувства долга, из благодарности за его любовь.

Этими своими качествами она особенно прельщает Дон-Гуана.

Кто она для Дон-Гуана? Первоначально она для Дон-Гуана одна из многих, очередная. За ней последуют другие, как многие другие ей предшествовали. Встретившись с ней случайно, он решает с ней познакомиться, ибо она женщина, а у него воображение «проворней живописца». Ему «все равно, с чего бы ни начать, с бровей ли, с ног ли». Он ее преследует, потому что она обаятельна («не может и угодник в ее красе чудесной не сознаться»), но и потому, что она жена Командора, убитого им. Последнее обстоятельство придает этой любви особую прелесть, но эта прелесть не в том, что между ними смерть, а в том, что ухаживание за донной Анной увеличивает опасность преследования со стороны семьи убитого, а ведь Дон-Гуан любит опасность не меньше, чем женщин.

Все это порождает у Дон-Гуана намерение познакомиться с ней.

Он, однако, прерывает разговор с Лепорелло о ней и спешит в Мадрид к Лауре. Мелькнувшее у него желание познакомиться за донной Анной могло бы остаться не осуществленным. Но убийство дона Карлоса приводит к осуществлению этого намерения.

Все к лучшему —

воскликает несправимый оптимист и беззаботный гедонист Дон-Гуан:

нечаянно убив  
Дон-Карлоса, отшельником смиренным  
Я скрылся здесь — и вижу каждый день  
Мою прелестную вдову, и ею,  
Мне кажется, замечен.

Встретившись с ней, он ведет на нее атаку по всем правилам своего искусства опытного соблазнителя. Он пускает в ход все те хитрости и уловки, какие он неоднократно применял. Но он не только играет, не только соблазняет, но и сам увлекается постольку, поскольку он тронут ею, поскольку она для него женщина нового типа, человек своеобразный. Он ей, как любовой женщине, лжет, но в его словах есть и правда. Этим опять-таки Дон-Гуан отличается от своих предшественников. Те только лгали женщине, те никогда не были с женщиной искренни. Дон-Гуан хитрит с женщиной, но бывает также искренен с нею.

В чем та ложь, которую он говорит донне Анне?

На ее вопрос:

И любите давно уж вы меня? —

он отвечает:

Давно или недавно, сам не знаю,  
Но с той поры лишь только знаю цену  
Мгновенной жизни, только с той поры  
И понял я, что значит слово счастье.

Эти или подобные слова он не раз говорил другим женщинам, стараясь их завлечь. Но правда его слов заключается в том, что так, как ее, он никого никогда не любил.

Он полюбил донну Анну за такие ее качества, каких он никогда ни в какой другой женщине не встречал.

Он искренен с ней, когда говорит:

Вас люблю, люблю я добродетель.



Стало быть, если бы пред Дон-Гуаном была лишь задача соблазнить, добиться особенно пикантной победы, победы над вдовой убитого, притом знающей, что она отдается убийце своего мужа, то едва ли бы он мог в минуту, когда срывает с себя маску и вступает в решительный фазис борьбы, исход которой далеко еще не предрешен, сказать себе: «Идет к развязке дело».

Наоборот, здесь еще только начало нового усложнения. Дон-Гуан, циник, любитель извращенных ощущений, должен был бы бросить эту реплику много позже. Скажем, в момент первого обморока донны Анны.

Но все дело в том, что его слова: «Идет к развязке дело», имеют совсем иной смысл. Они чужды цинизма. Дон-Гуан хочет предстать пред ней как Дон-Гуан, быть принятым или отвергнутым ею, как Дон-Гуан, ибо обычная задача таких затей — овладеть женщиной — уступила место более сложному и непривычному для него комплексу переживаний. Добродетельная донна Анна обогла его жаждой самому приобщиться к добродетели.

У Тирсо де Молина, да и у ряда других авторов Дон-Жуан добивается победы, проникая к женщинам под чужим именем.

Дон-Гуан Пушкина отказывается таким образом овладеть донной Анной потому, что он своеобразно правдив и искренен. Его правдивость и искренность просыпаются в нем сейчас с особенной силой пред лицом женщины, основное качество которой — ее добродетель. В этом смысле сказаны его слова «про себя»: «Идет к развязке дело» — идет к тому, что он сможет открыться, кто он, и высказать ей тогда, в чем то особенное, чем она влечет его к себе в отличие от других женщин и в чем заложена возможность спасти его от порока:

Молва, быть может, не совсем не права,  
На совести усталой много зла,  
Быть может, тяготеет. Так, разврата  
Я долго был покорный ученик.  
Но с той поры как вас увидел я,  
Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю.

Донна Анна для Дон-Гуана — возможность его возрождения и просветления. Но эта возможность никогда не станет реальностью. Для этого он должен изменить



своей природе гедониста, лишенного какого бы то ни было общего идеала.

Это невозможно потому, что он шел к своей добродетели порочным путем.

Он погибает в конфликте целей и средств.

Цель — утверждение радостей жизни, признание безграничности прав земной жизни. Но в практике Дон-Гуана цель лишена этического начала. Дон-Гуан неизменно идет к своему счастью через слезы женщин, через убийство и кровь. Другой человек для него часто лишь средство, между тем каждый человек должен быть самоцелью; это особенно важно подчеркнуть, когда речь идет об отношении мужчины к женщине.

Гибель Дон-Гуана происходит в результате разрыва эстетико-гедонистического и этико-социального начала.

В соответствии с традиционной разработкой сюжета «Дон-Жуана», гибель приходит в результате вмешательства потусторонней силы — ожившей статуи.

Но самое появление статуи мотивировано тем, что именно в отношении Командора антиэтичность проявляется в наиболее страшной форме: гордого, сурового человека, который всегда оберегал свою жену от всех испанских донжуанов и о котором жена говорит, что, останься он вдов, он хранил бы ей верность, Дон-Гуан заставляет стать на страже во время их любовного свидания.

Такое унижение человеческой личности не может быть прощено.

Гибель в результате разрыва между эстетико-гедонистическим и этико-социальным началом должна произойти при столкновении с женщиной, основное качество которой — ее добродетель.

Западные Дон-Жуаны обличали социальную систему и подготавливали тем самым борьбу за освобождение личности. Борьба эта разразилась, но закончилась не меньшим порабощением. Тогда на смену прежнего образа Дон-Жуана на Западе пришел Дон-Жуан романтический, в его двух разновидностях. В одной своей разновидности Дон-Жуан был утверждением демонической, титанической личности, восставшей против мира и земной ограниченной участи человека (Гофман). В другой — Дон-Жуана, опустошенного «сына века», возводили в вечную категорию, объявляли воплощением самой природы человека. Но

Пушкин не присоединился ни к певцам титанизма Дон-Жуана, ни к певцам «сына века». Он близок в своей разработке Дон-Жуана к Моцарту, который в этом образе стремился выразить трагедию человека, конфликт между его жадной счастья и его трагической обреченностью.

Пушкин воспринял у Моцарта его огромную любовь к жизни, его утверждение гордого земного человека. Но Пушкин преодолел элементы пессимизма Моцарта.

Дон-Гуан Пушкина — живой человек, и в нем не только утверждение земного, человеческого, но и возможность преодоления того разрыва между личным и социальным, гедонистическим и этическим, который был присущ всем Дон-Жуанам. В нем скрыты предпосылки торжества гуманистического начала.

«Маленькие трагедии» Пушкина едины не только по своей форме, но и по своей идее.

По своей форме они противостоят большой шекспировской трагедии, как новелла противостоит роману.

Новелла дает один эпизод жизни, но через этот эпизод раскрывает жизнь с такой полнотой и глубиной, что рассказ о всем том, что происходило с человеком до и после данного столкновения уже становится излишним. Пушкин нашел сжатую, афористическую форму драматического действия.

Афористичность формы «Каменного гостя», как и вообще «маленьких трагедий» — от предельной правдивости действия и переживания. В ней правда самой жизни. Предельный реализм делает незаметными и как бы неощутимыми самые требования стихотворной формы. Поэтому так просто льется и так естественно укладывается в стихотворную форму любой диалог его трагедии.

Реализм, предельная жизненная правдивость, правда формы неотделима от великой правды содержания, от идеи всех «маленьких трагедий».

В чем единство идеи этих произведений?

В конфликте между эстетико-гедонистическим и этико-социальным началом, в конфликте между «я» и «не-я», между личностью и обществом.

В плане жизненных столкновений героев это всегда выражается в их стремлении преодолеть свою трагедию средствами и методами, чуждыми самой сущности того, к чему они стремятся.

Барон стремится к независимости. Независимость за-

ключается в возможности утвердить свою волю. Но, вместо того чтобы бороться против всего того, что насильовало его волю, и дать таким образом возможность проявиться подлинно человеческим желаниям и страстям, он отказывается от всех своих страстей и желаний и становится рабом одного порока — скупости. Он помножает свою зависимость от герцога, от двора, от власть имущих на зависимость от золота. Отсюда его трагедия и его обреченность («Скупой рыцарь»).

Трагедия Сальери — в конфликте между чувством гармонии и бессилием ее творить, между жадой творчества и ограниченностью таланта. Но, вместо того чтобы упиться гением гармонии, он жаждет гибели этого гения. С другой стороны, постижение гармонии неотделимо от вечного дерзновения, от великого беспокойства, а Сальери дорожит своим покоем. Здесь опять-таки разрыв между сущностью того, к чему человек стремится, и средствами и методами, которыми человек пользуется. Здесь пропасть между скованной в узко-эгоистическое личностью и миром, полным той гармонии звуков, которой Сальери так жаждет. Индивидуалистическое начало вступило в неразрешимый конфликт с социальным, а эта пропасть между «я» и «не-я» привела к фатальному разрыву между эстетическим и этическим началом, к фатальной обреченности тех эстетических ценностей, ради которых Сальери поднимает свой бунт и жажда которых является первоисточником его трагедии («Моцарт и Сальери»).

Дон-Жуан страстно стремится к полноте жизни. Но осуществление этой полноты жизни превращается у него в ограниченный эгоцентрический эпикуреизм.

Эпикуреизм не предполагает эгоцентризма и этической индифферентности. Барон Гольбах был эпикурейцем. Но его эпикуреизм чужд эгоцентризма и аморальности. Чернышевский — эпикуреец. Эпикурейство положено в основу его теории «разумного эгоизма». Но этот «разумный эгоизм» заставил его отказаться от семьи, от друзей, даже от возможности уехать за границу и тем спастись от заточения, и диктовал ему необходимость героической борьбы и верности своим идеалам в течение многих лет мучительного плена.

Но эпикурейству может быть свойствен цинизм античного философа, равнодушного к миру и жаждавшего лишь, чтобы ему не заслоняли солнца, или даже цинизм

подпольного человека Достоевского, который говаривал, пускай погибнет мир, но чтоб мне чай был вовремя.

Эпикуреизму нигилистических циников, эпикуреизму обреченных, эпикуреизму смердяковствующих себялюбцев противостоит эпикуреизм великих гуманистов. Для них высшее наслаждение может заключаться в разрешении научной проблемы, в полете с полюса на полюс, в торжестве новой социальной идеи.

Дон-Жуан стремится к полноте жизни, но сам же ограничивает ее эгоцентрическим эпикурейством. В этом его порочность, отсюда его гибель.

Пушкин — утверждение мудрого эпикуреизма, прославление человеческого человека. Поэтому он с такой остротой чувствует ту трагедию человека, которая заключается в конфликте между личным и всечеловеческим.

В неразрешимости этого конфликта для Барона, для Сальери, для Дон-Жуана — их трагедийность.

Элементы трагедийности были присущи Дон-Жуану Тирсо де Молина и Мольера, Скупому Мольера, несмотря на всю его комедийность, и тем более Шейлоку Шекспира, созданным в век классического расцвета трагедии на Западе. Но ни «Севильский проказник» Тирсо де Молина и «Дон-Жуан» Мольера, ни «Скупой» Мольера и «Венецианский купец» Шекспира не стали трагедиями, тогда как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» — перлы трагедии.

Комедия осмеивает пороки, преодоление которых составляет очередную задачу эпохи. Пусть для этого приходится взрывать существующую систему, но в обществе уже таятся те силы, которые призваны и способны это осуществить.

Драма ставит проблемы, еще не разрешенные, но разрешимые. В обществе опять-таки живы те силы, которые, пускай ценой огромных жертв, способны и призваны их разрешить.

Досоциалистическая трагедия всегда ставила проблемы, не разрешимые для данного общества.

Здесь таится причина, почему тематически родственные «маленьким трагедиям» Пушкина драматические произведения Тирсо де Молина, Мольера, Шекспира при всей трагедийности конфликтов были лишь комедиями или драмами, тогда как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» — трагедии.

Для Тирсо де Молина и Мольера Дон-Жуан — воплощение пороков феодального порядка и знамение бунта против этого порядка.

В обществе уже родились те силы, которые призваны свергнуть феодализм, выкорчевать его пороки и расчистить путь для новой жизни. Тирсо де Молина, Мольер, каждый на свой лад, воспитывают эти силы, организуют их и готовят для разрешения той задачи, которая поставлена в их произведениях. Проблема преодоления пороков, порожденных феодальным обществом и торжества буржуазной личности еще не разрешена, но она поставлена в очередь дня и будет разрешена. «Севильский проказник», «Дон-Жуан» поэтому не подымались до вершины трагедии.

Таким же образом в «Скупом» Мольера, в «Венецианском купце» Шекспира опять-таки совершенно по-разному поставлены проблемы, еще не разрешенные, но разрешимые силами эпохи.

Иное дело «маленькие трагедии» Пушкина. В них Пушкин поставил не разрешимую для его эпохи и не разрешимую для всего классового человечества проблему «я» и «не-я», личности и общества, единства эстетико-гедонистического и этико-социального начала. Всеобщность и глубина этой проблемы сообщила произведениям Пушкина их характер завершенных трагедий.

Но именно поэтому он в них не только суммировал социально-психологический и литературно-художественный опыт прошлого, он не только поднялся до вершины того, что было до него создано, но поднял эти темы на новые вершины.

Он в этих произведениях вскрыл роковую обреченность всех тех, кто «для себя лишь хочет воли».

Мир, в котором жил Пушкин, не знал путей к единству эстетико-гедонистического и этико-социального начала. Все же его трагедии чужды пессимизма. Они, несмотря на роковой финал, проникнуты глубочайшим оптимизмом, ибо в самом роковом финале у Пушкина — глубокая вера во всечеловеческого человека, чуждого эгоцентрическим порокам Барона, Сальери, Дон-Гуана и устремляющегося к правде светлыми путями самой правды.